

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL ECUADOR

FACULTAD DE COMUNICACIÓN, LINGÜÍSTICA Y LITERATURA

ESCUELA DE COMUNICACIÓN

**DISERTACIÓN PREVIA A LA OBTENCIÓN DEL TÍTULO DE LICENCIADA EN COMUNICACIÓN,
CON MENCIÓN EN PERIODISMO PARA PRENSA RADIO Y TELEVISIÓN**

**LA REPRESENTACIÓN DE LA HOMOSEXUALIDAD MASCULINA EN EL CINE LATINOAMERICANO
DE LOS ÚLTIMOS 20 AÑOS**

NÉSTOR DAVID POLO ROJAS

DIRECTORA: DRA. LOURDES PÉREZ VILLAREAL

QUITO, SEPTIEMBRE 2013

Al Cine por la ventana

A mis amigos por el empujón

AGRADECIMIENTOS

Agradezco antes que a nadie a mis padres. A mi papá por probar que no solo es mi padre sino mi amigo incondicional, por enseñarme el valor de los libros y llevarme a ver mi primera película. A mi madre por su cariño, por apoyarme aun cuando no estaba de acuerdo conmigo y nunca dejarme caer. A mi hermana, la primera en compartir conmigo todo. A mis amigos, a todos quienes en estos años han sido mis compañeros y con su amistad y apoyo me han empujado a ser alguien de quien puedo enorgullecerme; a quienes inspiraron este trabajo y me empujaron a hacerlo. A Roxana, mi “compañera de tesis”, por alivianar los días de encierro y escritura. A mis profesores: León, Carolina, Lucía, Patricio, Julio, Carlos y, en especial, a Lourdes quien sin saberlo me invitó a esta carrera; mi directora y mentora, cuya pasión y comprensión del Cine son una inspiración que me ayudó a ver más allá. Y, por último, a los directores, autores y realizadores de las incontables ventanas fílmicas.

Contenido

INTRODUCCIÓN.....	1
CAPÍTULO I: REALIDAD Y DISCURSO CINETOGRÁFICOS EN AMÉRICA LATINA	4
1.1. Lenguaje y discurso del cine.....	4
1.1.1. El lenguaje cinematográfico	4
1.1.1.1. Componentes del lenguaje audiovisual.....	5
1.1.1.2. Elementos específicos	6
1.1.1.3. Elementos no específicos	7
1.1.1.4. Metáforas y símbolos	8
1.1.1.5. Tiempo, espacio y montaje	8
1.1.2. El Discurso Cinematográfico	10
1.1.2.1. Del texto al discurso	10
1.1.2.2. La narración en el cine de ficción	12
1.1.2.3. Subjetividad e intencionalidad del discurso.....	14
1.1.2.4. El problema de la interpretación	16
1.1.2.5. Aproximación multidisciplinaria hacia la interpretación de un film	17
1.1.2.6. En busca de una interpretación conciliadora	21
1.2. Construcción de una realidad cinematográfica.....	21
1.2.1. La realidad cinematográfica	21
1.2.2. El realismo cinematográfico.....	22
1.2.2.1. Tendencias del realismo cinematográfico.....	23
1.3. El discurso social en el cine latinoamericano	24
1.3.1. El tercer cine: producción cinematográfica en América Latina.....	24
1.3.2. Identidad y nacionalismo	27
1.3.3. Revolución y desilusión	28
1.3.4. Hacia un nuevo cine latinoamericano	31
CAPÍTULO II: ORIENTACIÓN SEXUAL Y DISCURSO EN EL CINE QUEER LATINOAMERICANO	34
2.1. Homosexualidad y discurso.....	34
2.1.1. ¿Qué es la homosexualidad	34
2.1.2. Evolución histórica del discurso homosexual	38
2.1.2.1. Prácticas homosexuales en la antigüedad	39
2.1.2.2. El origen del pecado	40

2.1.2.3.	De perversión a patología	41
2.1.2.4.	Los homosexuales salen del closet	43
2.1.2.5.	“We are here, we are queer, get used to it”	47
2.1.3.	Lo Queer: invención de una identidad gay.....	50
2.1.4.	El imaginario arcoíris: cultura, medios de comunicación y modelos de representación	53
2.1.5.	¿Cómo pensar lo queer en América Latina?	62
2.2.	Representación de la homosexualidad en el cine	67
2.2.1.	Una mirada queer en el cine	67
2.2.2.	Ocultamiento y censura en la gran pantalla	68
2.2.3.	Los estereotipos que construyó el cine.....	71
2.2.3.1.	Sissy o “mariquita”	71
2.2.3.2.	Killer queens y lesbianas depredadoras	72
2.2.3.3.	El yugo trágico de la homosexualidad	73
2.2.3.4.	Nuevos estereotipos gay	75
2.2.4.	Identidades queer en el cine contemporáneo.....	76
2.2.5.	Nuevos espacios de difusión	80
2.2.6.	El retrato de la homosexualidad en el cine de América Latina.....	83
2.2.6.1.	Estereotipos en el cine latinoamericano.....	87
CAPÍTULO TRES: NUEVAS FORMAS DE REPRESENTACIONES QUEER EN LOS FILMES: <i>FRESA Y CHOCOLATE</i> , <i>NO SE LO DIGAS A NADIE</i> , <i>CONTRACORRIENTE</i> Y <i>LA OTRA FAMILIA</i>		90
3.1.	<i>Fresa y Chocolate</i> : tolerancia en tiempos de represión	90
3.1.1.	Ficha técnica.....	90
3.1.2.	Sinopsis	90
3.1.3.	Contexto filmográfico	91
3.1.4.	Discurso cinematográfico.....	94
3.1.4.1.	Tema central	94
3.1.4.2.	Análisis de personajes.....	94
3.1.4.3.	Análisis argumental	99
3.2.	<i>No se lo digas a nadie</i> : ocultamiento y clases sociales	102
3.2.1.	Ficha Técnica	102
3.2.2.	Sinopsis	102
3.2.3.	Contexto filmográfico	103

3.2.4.	Discurso cinematográfico.....	105
3.2.4.1.	Tema central	105
3.2.4.2.	Análisis de personajes.....	106
3.2.4.3.	Análisis argumental	109
3.3.	<i>Contracorriente</i> : el fantasma de la homosexualidad.....	112
3.3.1.	Ficha técnica.....	112
3.3.2.	Sinopsis	113
3.3.3.	Contexto filmográfico	114
3.3.4.	Discurso cinematográfico.....	116
3.3.4.1.	Tema central	116
3.3.4.2.	Análisis de personajes.....	116
3.3.4.3.	Análisis argumental	120
3.4.	<i>La otra familia</i> : introducción a nuevos modelos familiares.....	122
3.4.1.	Ficha técnica.....	122
3.4.2.	Sinopsis	123
3.4.3.	Contexto filmográfico	123
3.4.4.	Discurso Cinematográfico.....	126
3.4.4.1.	Tema central	126
3.4.4.2.	Análisis de personajes.....	127
3.4.4.3.	Análisis del argumento	129
3.5.	Conclusiones y elementos recurrentes.....	133
	CONCLUSIONES.....	136
	LISTA DE REFERENCIAS.....	152

INTRODUCCIÓN

Durante una secuencia de uno de los filmes estudiados en esta disertación, los protagonistas - un pintor y un pescador – caminan tomados de la mano por las calles de un pueblo costero; la cámara los acompaña mientras pasean sonrientes pues, gracias a que el artista está muerto, nadie los ve. Entonces, en medio de la sala de cine, una amiga – conmovida e indignada - me dijo: “así es como ve la sociedad [ecuatoriana, latinoamericana] a los homosexuales, como fantasmas que pretenden no ver”. Esta frase se grabó en mi cabeza, me puso a pensar que si bien en Ecuador (y otros países latinoamericanos) ya no hay una persecución contra los homosexuales, nunca había visto una pareja gay en la calle, o si estaban ahí, disimulaban su encuentro para evitar las miradas de las personas. En verdad, la homosexualidad parece estar escondida en bares, reuniones clandestinas y manifestaciones aisladas o marchas anuales, pero excluida de la vida pública.

En la televisión local, el homosexual es un personaje caricaturesco, estereotípico e, incluso, despreciable. El cine permite abrir una ventana donde existe una representación, aparentemente, más realista. La película de la anécdota era *Contracorriente*, fue la primera cinta gay que vi llegar a un cine comercial nacional, y la primera en la que la audiencia no hacía gestos o sonidos de desagrado ante una manifestación de afecto entre dos hombres. Pensé: “esto debe responder a algo, ¿se había vuelto la sociedad más tolerante o era el filme el que lograba que el público se acercara a la historia?”

El objetivo principal de esta investigación es responder: ¿cómo los cambios en las representaciones – aparentemente menos estereotipadas – dentro del discurso del cine latinoamericano de temática gay de los últimos veinte años mantienen un correlato con las transformaciones discursivas y sociales en América Latina respecto a la

homosexualidad durante el mismo período? Para esto, el análisis parte de la hipótesis de que la imagen del hombre homosexual en el discurso del cine latinoamericano ha cambiado en las últimas décadas como reflejo de discursos más tolerantes respecto a la homosexualidad, observables en varias regiones del mundo incluida América Latina. La lucha contra los estereotipos se ve reflejada en el cine, no solo documental, pero también de ficción. De la imagen del travesti afeminado a la de los nuevos núcleos homoparentales, el cine de ficción latinoamericano parece reflejar estos cambios. El análisis se centra en la homosexualidad masculina debido a la amplitud del tema.

El estudio relaciona las representaciones cinematográficas con los cambios discursivos sociales de un fenómeno particular. La metodología usada fue: investigación de bibliografía en libros y revistas especializados en teoría cinematográfica, discursos sobre identidad, psicología e historia, artículos en línea, una entrevista, un conversatorio y el análisis de contenidos de una muestra de películas seleccionadas por su enfoque de la temática.

El capítulo uno plantea el concepto de discurso cinematográfico, basado en las teorías de autores como Christian Metz, Marcel Martin, Robert Stam e Ismail Xavier. Y lo vincula con la realidad, bajo lo que el director ruso Vsevolod Pudovkin define como “realismo crítico”, para determinar la construcción del discurso en el cine latinoamericano y su vinculación con los problemas sociales.

El segundo capítulo analiza la evolución del discurso social respecto a la homosexualidad en América Latina y el mundo, basándose en la llamada teoría queer - que surgió en los Estados Unidos a inicios de los 90s - y autores como David Halperin, Eve Sedgwick, Judith Butler, James Sanders, Byrne Fone y María Amelia Viteri. Sus conceptos de homosexualidad, homofobia, identidad y discurso son aplicados a la teoría cinematográfica y estudios de teóricos como Richard Dyer y David Foster para determinar cómo se visualiza la homosexualidad en el discurso fílmico, sus transformaciones históricas, sus representaciones clásicas, estereotipos y su ruptura.

El tercer capítulo toma una muestra de cuatro filmes - *Fresa y Chocolate* (Tomás Gutiérrez Alea y Juan Carlos Tabío, Cuba, 1993), *No se lo digas a nadie* (Francisco Lombardi, Perú, 1998), *Contracorriente* (Javier Fuentes-León, Perú, 2010) y *La otra familia* (Gustavo Loza, México, 2011) - de diferentes países y años en las últimas dos décadas que abordan el tema de la liberación y ocultamiento homosexual y presentan

diferentes aspectos de su fenomenología. Se trata de un estudio discursivo-semántico que sitúa a cada filme dentro de su contexto histórico-cultural, analiza la representación de sus personajes, los argumentos y otros elementos recurrentes entre estas y otras películas de temática GLBTI latinoamericanas.

La intención de esta disertación es analizar el contenido de las películas y encontrar la relación entre los procesos sociales y sus contenidos para establecer la forma cómo los discursos se influyen unos a otros. También para sirva como referencia futura a otros estudiantes interesados tanto en el cine como en la temática GLBTI, y que, de alguna manera, ayude a desmitificar los conceptos generalizados sobre la homosexualidad, levantar su tabú y, por qué no, contribuir a generar un discurso social y académico menos discriminatorio.

CAPÍTULO I: REALIDAD Y DISCURSO CINETOGRÁFICOS EN AMÉRICA LATINA

1.1. Lenguaje y discurso del cine

1.1.1. El lenguaje cinematográfico

A mediados del siglo XX, el director Alexandre Astruc escribió:

“el cine se está convirtiendo en nada más que en un medio de expresión (...) luego de haber sido en forma sucesiva una atracción foránea, una diversión parecida al teatro ligero, o un medio para conservar las imágenes de una época, poco a poco se va transformando en lenguaje (...)”

Astruc. Citado por (Martin, 1999, p.253).

Como señala Astruc, el cinematógrafo nació como un espectáculo que presentaba una simple reproducción de lo real a través de imágenes en movimiento. Pero gracias a la intervención de cineastas y teóricos “se fue convirtiendo poco a poco en un lenguaje, es decir, en el medio de llevar un relato y de vehiculizar ideas”, explica el teórico francés Marcel Martin (1999, p.20).

Para entender el lenguaje del cine hay que comprender primero qué es el lenguaje. En *Curso de Lingüística General*, Ferdinand de Saussure establece que el término “lenguaje” se puede aplicar a cualquier sistema de comunicación estructurado que funciona dentro de un contexto con una serie de códigos compuestos por signos. Para Saussure (2005, p.21), “el lenguaje es multiforme y heteróclito (...) pertenece al

ámbito individual y al ámbito social”, implica a la vez un sistema y una evolución cuyo ejercicio descansa en una facultad natural (no exclusiva del ser humano). La concepción del cine como un lenguaje, surge del hecho de que ambos producen un discurso – es decir, comunican un mensaje – mediante la combinación de paradigmas y sintagmas (codificación), que mientras en la lengua se crean por palabras, en un texto cinematográfico serían la combinación de planos y secuencias (Stam, 2001). Para Martin (1999), “la imagen es el elemento básico del lenguaje cinematográfico” (p.26); si bien la imagen fotográfica es, en teoría, una reproducción objetiva de la realidad, responde a un proceso subjetivo creado por la mirada del realizador y un procedimiento técnico. En términos semánticos, las imágenes del film son signos que, como explica el semiólogo, Christian Metz (citado en Stam, 2001), “concentran una fuerte carga de significados sociales, culturales y psicológicos” (p. 134).

En *Cine: ¿lengua o lenguaje?* (1968), Metz, opta por un análisis lingüístico de las películas como metodología para entender el signo cinematográfico: su arbitrariedad entre significante y significado y sus normas gramaticales. Define al filme como “texto cinematográfico” cuya unidad básica es el plano, y habla de él como discurso delimitado que parte de un conjunto preestablecido de normas gramaticales (como sería la secuencia de planos) combinadas para generar textos y mensajes nuevos. Metz afirma que los planos son más polisémicos que las palabras, ya que son infinitas sus posibilidades de combinación. Desde su perspectiva, el cineasta usa estas combinaciones de códigos y elementos audiovisuales para dar sentido a la imagen en lo que Martin (1999) llama “dialéctica interna” – donde dos o más elementos dentro del encuadre entran en relación para generar un significado - al mismo tiempo, el montaje de escenas y secuencias generan un mensaje mayor (“dialéctica externa”) que da sentido al filme en su unidad y permite su interpretación.

1.1.1.1. Componentes del lenguaje audiovisual

Si bien el cine adoptó en sus inicios elementos de otras artes como la fotografía, el teatro o la literatura, con el tiempo desarrollo sus propios códigos. Mientras la lengua usa solo palabras, este lenguaje maneja cinco canales: imagen, diálogo, ruido, música y materiales escritos. De cierta forma, podría decirse que es un arte híbrido, de ahí que

una de las mayores interrogantes de la teoría cinematográfica ha sido encontrar la especificidad de su lenguaje.

1.1.1.2. Elementos específicos

Con el desarrollo tecnológico, las cámaras ganaron movilidad, de pronto era posible capturar distintas facetas de la realidad objetiva y hasta interactuar con ella. Así, la cámara pasó a ser un elemento “activo”. Encuadre, movimientos, cambio de planos, montaje, estos son algunos de los elementos fundamentales del lenguaje audiovisual, que le brindan una función creadora con distintos puntos de vista. Aprender los aspectos técnicos de este lenguaje puede tomar años y siempre estarán supeditados a la habilidad y creatividad del realizador (Martin, 1999).

Punto de vista: es la perspectiva desde la cual se presenta la acción dirigida hacia el espectador. Algunas fórmulas clásicas son “escena-pantalla” (muestra los personajes como en un escenario), la “cámara subjetiva” (presenta la acción desde la vista del personaje) o el distanciamiento brechtiano (personaje se dirige al espectador), por mencionar algunos.

Encuadre: el primer aspecto para crear una realidad audiovisual es la composición organizada del contenido de la imagen. El encuadre determina qué elementos de esa realidad objetiva capturará la cámara y mostrará al espectador. Algunos ejemplos son: elipsis (deja afuera objetos que el espectador completa con su mente o son de poca importancia), sinécdoque (atención a un detalle simbólico), profundidad de campo, etc.

Planos: es la distancia entre el sujeto y la cámara por la longitud focal del objeto usado. Los planos más comunes son los planos generales (o de situación), primeros planos y planos detalles.

Ángulos de toma: el ángulo es la posición desde la que la cámara captura la imagen y genera diversos efectos en el espectador como: contrapicado (exalta al personaje u objeto), picado (minimiza), encuadre inclinado permanente (genera malestar). El uso de los planos generalmente cumple una función narrativa o estética.

Movimientos de cámara: sus funciones son acompañar a un personaje u objeto; crear movimiento en un objeto estático; describir un espacio o definir relaciones espaciales entre distintos elementos; simular subjetividad o aumentar la tensión dramática. Los tres movimientos básicos son el travelling (desplazamiento de la cámara en un ángulo constante entre el eje óptico y la trayectoria), panorámica (rotación de la cámara en torno a un eje vertical u horizontal constante), trayectoria (combinación de los movimientos anteriores).

1.1.1.3. Elementos no específicos

El cine adoptó elementos de otras artes que cumplen funciones estéticas o narrativas y ayudan a la construcción de esta realidad filmada dentro del lenguaje audiovisual.

Iluminación: crea una atmósfera. Con luz natural o artificial, se apoya de espejos e intensidades para generar efectos dramáticos y estéticos.

Vestuario: el vestuario brinda realismo, genera un contexto, evoca distintas épocas, estéticas o, incluso, adquiere un carácter simbólico dependiendo de la intención del realizador.

Decorados: provenientes de la Arquitectura y el Teatro, los decorados (interiores o exteriores) enmarcan el contexto de la historia.

Color: el color en el cine, ante todo, sugiere. Entra en relación directa con el objeto y el estado psicológico del observador, ayuda a crear la atmósfera, evoca emociones y hasta diferencia segmentos de la historia por lo que cumple una función expresiva y dramática.

Actuación: puede ser natural o enfática como en el teatro. Los métodos de actuación varían entre las distintas escuelas, al final cada actor puede elegir su propio método para dar verosimilitud a su personaje.

1.1.1.4. *Metáforas y símbolos*

“Todo lo que muestra la pantalla tiene un sentido”, afirma Martin (1999, p.101). La interpretación de un filme depende de los significados atribuidos por el espectador de forma afectiva o intelectual, ya que en el Cine “toda realidad es un símbolo, o más exactamente signo, en mayor o menos medida (...) el significado de una imagen depende mucho de su confrontación con las contiguas” (p.101). El símbolo cinematográfico son planos o escenas que sugieren al espectador más de lo que la sola percepción del contenido aparenta, es decir, pasa de un nivel denotativo a otro connotativo. Cuanto más opaco es el símbolo mayores serán sus significados. Martin explica que estas imágenes responden a intenciones con diversas causas. Su composición se da cuando el autor toma dos fragmentos para hacer surgir un nuevo significado de su confrontación. Estos símbolos se pueden crear al confrontar objetos, decorados, acciones simultáneas, sonidos o elementos añadidos. El símbolo adquiere sentido dentro del contexto de la película y pueden tener diversas intencionalidades: plásticas, dramáticas o hasta ideológicas. Los ideológicos sobrepasan los límites de la historia, provienen de temas superiores originados en la realidad objetiva.

Por su parte, la metáfora cinematográfica se produce mediante el montaje de dos imágenes para producir un golpe psicológico en el espectador que le facilite asimilar una idea. Es la manifestación de una intención y pueden ser: plásticas, dramáticas e ideológicas. Las metáforas se alimentan de circunstancias reales.

1.1.1.5. *Tiempo, espacio y montaje*

Para el director italiano Cesare Zavattini (citado en Stam, 2001), “el Cine combina la mimesis de la fotografía estática con la reproducción del tiempo” (p.95). La pintura y la fotografía intentaron reproducir la realidad, pero el cine fue el primer procedimiento artístico que logró dominio sobre el tiempo y el espacio, no solo para reproducir la realidad sino también para crearla. Martin reconoce dos tipos de espacios fílmicos: el dramático (dictado por la acción) y el plástico. A través del montaje y la puesta en escena, se busca reproducir un espacio global que el espectador percibe como verdadero, es el “mundo dramático” donde se desarrolla la historia. El crítico francés (Martin, 1999) agrega que “el espacio cinematográfico es vivo, figurativo y

tridimensional” (p.221), ya que implica que el espectador lo asume como una realidad no estática que existe dentro del contexto dramático del discurso. Estos espacios cumplen funciones narrativas y conceptuales, pero siempre están supeditados al tiempo.

El tiempo objetivo es irresistible e irreversible, pero no es así en una película, pues la cámara y el montaje tienen la facultad de alterar su paso con diversos recursos. Primero, se debe comprender que existen tres tiempos fílmicos: el de proyección, el diegético o dramático y el perceptivo, dictado por el ritmo del montaje y la acción en la mente del observador. Es así que el montaje permite al realizador alterar la realidad espacio-temporal condensándola, alargándola e incluso trastocándola de tal manera que dos realidades cronológicamente distintas puedan existir paralelamente. Pero, ¿cómo?

Si asumimos que el cine es un lenguaje, podríamos decir que el montaje es su escritura. Martin (1999) lo define como “la organización de los planos de un film en ciertas condiciones de orden y duración” (p.144). Para Metz, el montaje es el medio de expresión que diferencia al filme de una simple reproducción de la realidad, porque ofrece un punto de vista ideológico.

“El cine comienza con la sucesión de imágenes, es ante todo la ordenación de esas imágenes lo que permite que se pueda organizar en discurso, el orden de las sucesiones es lo que instaura un lenguaje allí donde la imagen aislada no ofrecía más que una muda analogía con el fragmento de lo real...” (Metz, 2002, p.103).

Es decir, que el montaje es la escritura que ordena los demás códigos y los fragmentos capturados por la cámara para “escribir” el texto fílmico.

Martin distingue dos tipos de montaje: el narrativo (es la consecución de planos en un orden cronológico que ayuda a la progresión de la historia), y el expresivo (la yuxtaposición de planos para conseguir efectos específicos de ruptura con el espectador) (1999). Con la organización de tomas, como unidad básica del texto fílmico, en escenas y secuencias encadenadas por la acción, el montaje permite la continuidad material del contenido para mantener la fluidez del relato, su identificación y lógica dentro del filme con recursos como las transiciones y los enlaces. Además, el encuadre, la grabación y edición de un filme suponen un tipo de selección de la realidad que se pretende mostrar, dada por la imposibilidad de presentarla en su totalidad. “El encuadre es una operación analítica y el montaje una operación sintética”, explica Martin. Esto supone que el

montaje también sintetiza y selecciona los detalles de la imagen a los que busca enfatizar u obviar; sea por razones narrativas, simbólicas o por censuras de tipo social o moral, el montaje funciona también como una especie de filtro.

El montaje no solo organiza, también crea sentidos, efectos visuales y hasta genera reacciones en el observador acorde a la intencionalidad del director. Desde un punto de vista ideológico, está destinado a comunicar la perspectiva del realizador con su público.

1.1.2. El Discurso Cinematográfico

1.1.2.1. Del texto al discurso

“... hay arte desde el momento en que hay creación original (incluso instintiva) a partir de elementos primordiales no específicos...”, afirma Martin (1999, p.19). La concepción de Metz del texto fílmico es importante porque al asumir a la película como un texto ya no estamos hablando de una imitación de la realidad sino de una construcción con pretensiones artísticas, políticas o personales. Lo que distingue al cine de otros medios culturales y expresivos es el hecho de que su lenguaje funciona a partir de la reproducción de la realidad objetiva, pero bajo una mirada subjetiva que le brinda su carácter artístico y narrativo.

Entender el cine como un lenguaje supone ante todo entenderlo como un mensaje o como dijo Metz, un discurso, construido por códigos definidos, en los que el autor puede imponer su estilo y su punto de vista. ¿Cómo entender el cine como discurso? El término discurso ha tenido numerosas acepciones. En su significación más elemental se lo comprende como una exposición ordenada en el habla o la escritura, sobre un tema o sujeto en particular (Stam, Burgoyne y Fitterman-Lewis, 1999). Pero con el auge del estructuralismo en los años sesenta y setenta, las teorías anteriores se redefinieron en todos los ámbitos como un intento de entender la realidad en términos lingüísticos; así se comprendió al discurso como un concepto multidisciplinario. En el ámbito fílmico, la Semiótica elevó al cine a una categoría de lenguaje artístico y el filme entendido primero como “texto” ganó también la categoría de discurso. El discurso

cinematográfico, explica Metz, está construido por la sucesión de imágenes ordenadas o codificadas con una función narrativa y una intención.

De este concepto se desprende el hecho de la codificación de imágenes. Como ya se estableció, tiempo y espacio se ordenan a través del montaje como forma de escritura de imágenes en secuencia. Directores como Sergei Eisenstein (citado en Stam et al., 1999) consideran que el montaje es la misma esencia del cine “que nos ofrece acontecimientos filmados y, al mismo tiempo, el punto de vista ideológico del cineasta sobre estos, arrastrando así al espectador dentro del círculo afectivo de la génesis de la obra” (p.101). A su vez, Metz afirma que en el discurso todo está construido, tanto lo denotativo como lo connotativo. Esta noción permite comprender el postulado de Eisenstein al entender que en el montaje nada es arbitrario, sino que cada imagen está organizada de una forma precisa, sea para mantener la lógica del relato o para conseguir un efecto estético, dramático, emotivo o simbólico específico que genere una reacción determinada en el espectador.

El semiólogo Roland Barthes afirma que la imagen fotográfica es icónica, es decir, son significantes cuyos significados remiten a referentes reales, pero con una connotación que puede ser ambigua o disimulada. Para Barthes, los códigos cinematográficos tienen un trasfondo histórico-cultural y simbólico estrechamente ligado con códigos que hacen referencia explícita o implícita a los imaginarios colectivos, sociales, políticos o culturales. Es decir, la imagen no es el significado sino el significante que genera los sentidos por medio de códigos colectivos que sirven como referentes enmarcados dentro un contexto objetivo y cultural real. Pero tanto discurso como contexto se encuentran, como señala el crítico ruso Mikhail Bakhtin, dentro un momento y lugar históricos determinados; acuña el término *cronotopo* para referirse a estructuras espaciotemporales en la ficción correlativas con el mundo real histórico, pero no equiparables porque están mediadas por el arte (aunque este concepto es más aplicado a la Literatura, es útil para entender cómo la creación e interpretación de un filme son determinadas por su contexto histórico). “Las condiciones históricas inciden en el cine de formas muy específicas y con frecuencia traumáticas”, añade Stam (2001, p. 230).

Sin embargo, Bakhtin (citado en Stam et al., 1999), explica que el cine no se refiere tanto al mundo como representación de lenguajes o discurso, sino que “más que

un reflejo de lo real o incluso refracción de lo real, el arte es una refracción de una refracción, es decir, una versión mediada de un mundo socio ideológico ya textualizado” (p.247). En definitiva, el discurso cinematográfico es una exposición sobre un tema o sujeto particular construido por imágenes en movimiento cuyos códigos específicos son una representación de un imaginario colectivo fabricado sobre un referente cultural, político, social e histórico real con una función narrativa y una intencionalidad.

1.1.2.2. La narración en el cine de ficción

Establecido que el discurso cinematográfico cumple una función narrativa, Stam explica que al plantearse una teoría del cine, la crítica literaria argumenta que la Literatura es un arte superior por su tradición y porque la escritura es un medio sutil para expresar el pensamiento.

“Sin embargo, se podría argumentar, con la misma facilidad, que el cine, precisamente por lo heterogéneo de su expresión, es capaz de una mayor complejidad y sutileza que la literatura” (Stam, 2001, p.25),

ya que dispone de numerosos medios expresivos como parte de su lenguaje audiovisual con una característica que es la síntesis a través de las imágenes. No obstante, son lenguajes diferentes con naturalezas distintas, allí donde la Literatura usa palabras para la introspección en las emociones de sus personajes el cine usa imágenes para presentar estas mismas situaciones y generar esas emociones pues la imagen fílmica sugiere más que explica.

La definición de géneros cinematográficos es muy heterogénea ya que tiene varios orígenes: por su autoría, su estética, su forma y sus temáticas. Al clasificarlos, Stam explica que los géneros se definen por su forma externa (elementos visuales) e interna (modo de emplearlos). Cada director hace uso de recursos iconográficos para combinarlos y así reconciliar la familiaridad del género con su innovación. Cada género tiene sus recursos visuales y narrativos que lo diferencian de los demás; aunque un problema se presenta al plantear la extensión de los géneros y cuándo un filme parece que podría pertenecer a varias clasificaciones simultáneamente. Dentro de la misma teoría cinematográfica, el cine narrativo fue objeto de discusión por los llamados

“esencialistas”, como Jean Epstein, quienes vieron a la narración como un obstáculo en la búsqueda del “cine puro” pues impedía la construcción de un arte puramente visual. El teórico portugués Ismail Xavier comenta que en la teoría del cine existen numerosas formulaciones ideológicas y prácticas insertas en condiciones específicas sociales y materiales que generan oposiciones como documental/ficción o narración/poesía, “porque cada uno de los elementos que componen esas oposiciones recubre una multiplicidad de perspectivas y modalidades del cine” (Xavier, 2008, p.221). El cine narrativo de ficción es una de estas categorías, que construye su discurso en base a la visión subjetiva del autor sobre la realidad objetiva y la construcción de un relato. Esta será la categoría de filme que se tomará en el presente análisis.

Xavier define al narrar como presentar los eventos en una relación orgánica con la conciencia y la experiencia de los personajes estableciendo el sentido de cada hecho y sus posibilidades concretas. En el cine podría decirse que el acto narrativo implica presentar visualmente elementos y la acción en relación no solo con la experiencia de los personajes sino en un sentido que contribuya al desarrollo de la trama (Xavier, 2008, p.81). Al hablar de la semiótica del relato, Stam señala que el análisis narrativo pretende estudiar las relaciones y motivaciones entre el texto fílmico (significante) y su referente cultural, social, etc. (Stam et al., 1999). El relato puede ser entendido como el referir dos o más hechos (o una situación y un hecho) que se hallan lógicamente conectados, suceden a lo largo del tiempo y están unidos por un tema consistente en el interior de una totalidad. Las dos bases del relato son la fábula y la trama. La fábula “es una serie de hechos conectados lógica y cronológicamente, causados o experimentados por los actores” mientras que la trama es “el orden causal-cronológico de los hechos”, es decir, la fábula reorganizada por mecanismos artísticos, en el caso del filme, por el montaje (Stam et al., 1999). En *La narración en el cine de ficción*, el teórico estadounidense David Bordwell explica que la trama (guión-montaje) elabora, desarrolla, da lógica al tiempo-espacio narrativo de la fábula; sea para hacerla más sencilla, complicarla o trastocar su orden de acuerdo a la intención estética de cada autor (o cada filme) (citado en Stam et al., 1999).

Metz (citado en Stam et al., 1999) señaló en la *Grande Syntagmatique* que la organización del relato es una de las características específicas más importantes del lenguaje cinematográfico. La Semiótica abordó al relato fílmico desde el punto de vista (entendido como la óptica de un personaje cuya mirada domina la perspectiva del

narrador sobre el mundo ficcional). Se ocupa del discurso narrativo, sus técnicas significantes y estrategias mediante las cuales un relato es referido a un lector (espectador) y los niveles que participan en la transmisión de estos mensajes. La teoría del punto de vista tuvo una importante incidencia porque permitió varios abordajes teóricos (como la crítica psicoanalítica, el feminismo y la misma teoría *queer* que se analizará en el siguiente capítulo).

El análisis del relato debe incluir varios estratos del texto como el esquema de la historia y estructura de la trama, las esferas de acción de los personajes, la relación del narrador con el mundo ficticio, la intertextualidad y las perspectivas que se pueden interpretar desde diversas ideologías.

1.1.2.3. *Subjetividad e intencionalidad del discurso*

El encuadre y la composición, la filmación suponen un proceso de selección que se traduce en elegir qué elementos de esta realidad (objetiva o fabricada) serán presentados en el relato.

“El realizador solo fotografía la realidad (...) el montaje no muestra la realidad sino, inevitablemente, la verdad (o la mentira). La disposición del montaje une la realidad objetiva del fenómeno con la actitud subjetiva del creador de la obra” (Martin, 1999, p.158).

La semiótica establece que el narrador construye el relato y lo presenta desde un punto de vista, pero no ve la acción desde dentro del mundo ficcional sino desde fuera, por lo tanto, el cine promueve una identificación entre el punto de vista presentado en el texto y el del espectador. Al hablar de la subjetividad en el cine, Stam hace referencia a la subjetividad del personaje (que presenta los hechos desde sus experiencia para que el espectador también los asuma como si los estuviera viviendo), pero también se debe tomar en cuenta la subjetividad del autor como delineadora del discurso y del espectador como interpretación. André Bazin (citado en Martin, 1999) explica que “la originalidad de la expresión es, en adelante, completamente libre: responde a una elección deliberada conforme a la intención artística” (p.158). Para Metz (citado en Martin, 1999), el cine, como discurso, es el arte más evidente en cuanto a la intencionalidad del autor, pues se sabe que en su construcción, todo tiene un motivo que

debe generar reacciones específicas y significados denotativos y connotativos determinados.

La teoría cinematográfica surgió a la luz del nacionalismo europeo a inicios del siglo XX, por lo que “el cine se convirtió en instrumento estratégico para “proyectar” imaginarios nacionales””, señala Robert Stam (2001, p.34); pasó a ser un elemento más de divulgación imperialista y eventualmente propagandista de los regímenes dictatoriales. Con la difusión del cinematógrafo por el mundo, se difundió también esta práctica, tanto que aún hoy vemos que las cinematografías de cada país proyectan sus imaginarios a través de sus películas con mayor o menor sutileza (uno de los ejemplos más claros es el éxito que ha tenido Hollywood a posicionar el ideario del “*american way of life*” globalmente). A partir de los hechos de Mayo del 68, revistas como *Cahiers du cinema* (Francia) comenzaron a buscar una comprensión del Cine como mecanismo ideológico (visto en ese momento como un medio para consolidar el pensamiento burgués). Autores como Jean-Louis Baudry desestimaron la supuesta objetividad de este arte y se dieron cuenta que está sujeto a la subjetividad del cineasta para transmitir un modo de representación (que es en su última expresión una ideología).

“El código de la perspectiva, además, produce la ilusión de su propia ausencia; deniega “*inocentemente*” su estatus como representación y hace que la imagen pase como si fuera realmente una especie de pedazo del mundo” (Stam et al., 1999, p.214).

A partir de la relación entre ideología, estética, crítica y construcción simbólica, Baudry clasificó a las cintas como: películas dominantes (imbuidas en la ideología dominante); de resistencia (atacan claramente a la ideología dominante); películas formalmente de resistencia (suponen algún tipo de subversión no explícita); de contenido políticamente orientado; de ruptura (crean un sisma dentro de la ideología dominante); cine en vivo I (describen hechos sociales sin crítica); y cine vivo II (presentan de forma crítica una realidad). Esta teoría, no obstante, fue desestimada rápidamente porque se la consideró muy cerrada y porque reduce al cine a un mero discurso político; se debería tomar en cuenta también que no todas las películas tienen estas pretensiones políticas, sino también personales, artísticas, culturales o de entretenimiento. Sin embargo, la clasificación de Baudry ayuda a ilustrar ciertos tipos

de intencionalidades dentro del discurso cinematográfico que, explícita o implícitamente, aspiran a convertirse en discursos políticos y generar cambios.

1.1.2.4. *El problema de la interpretación*

Ya se ha establecido que el cine posee su propio lenguaje y que cada filme es un discurso que expone y desarrolla un tema con un relato narrativo (en este caso, ficcional) y una intención que nace de la subjetividad del autor. Es decir que cada película en su esencia es un mensaje y como tal responde a un proceso comunicativo. Al aplicar el modelo clásico de la comunicación de Barthes – emisor-mensaje-receptor – al discurso cinematográfico, el resultado es el siguiente modelo: autor-discurso-espectador. El cineasta (emisor) captura la realidad con la cámara (canal) para elaborar un filme (discurso/mensaje) usando el lenguaje audiovisual (código), construido sobre una serie de signos simbólicos y socioculturales (referente), y dirigido a uno o muchos espectadores (receptor). Pero, ¿cómo opera la recepción de este mensaje en el espectador?

Según Eisenstein (citado en Martin, 1999), el trabajo del film es capturar la psiquis del espectador con un conjunto de medios expresivos conceptualizados como vehículos de sensaciones y significaciones. Ismail Xavier (2008) señala que el cine al ser imagen en movimiento capta una realidad fotográfica asumida por el espectador como “realista” por medio de un proceso denominado *Identificación*. El teórico húngaro Béla Balázs explica que el lenguaje audiovisual crea una especie de ventana hacia un universo existente dentro de la película y separado de nuestro mundo por la pantalla. Esta ventana cinematográfica hace que la diferencia entre ambas realidades se suspenda momentáneamente cuando el espectador ve el film, pues la verosimilitud hace que se sumerja en la realidad que está observando.

“No solo elimina la distancia entre el espectador y la obra de arte, sino que deliberadamente crea la ilusión de que se encuentra en el interior de la acción reproducida en el espacio ficcional del filme” (Balázs citado en Xavier, 2008, p.30).

En el marco de la semiótica social, el teórico Roger Odin (citado en Stam et al., 1999) conceptualiza siete procesos mediante los que el espectador responde a la ficción: *figurativización* (construcción de signos analógicos audiovisuales); *diegetización*

(construcción de un mundo ficcional); *narrativización* (temporalidad de los hechos que implica también sujetos analógicos); *mostración* (designación de la verosimilitud del mundo ficcional); *creencia* (ilusión del espectador de que está viendo algo real – identificación); *mise-en-phase* (uso de herramientas narrativas para involucran al espectador en la acción); y *fictivización* (adopción de la ficción como algo independiente y hasta propio, es decir, apropiarse del relato).

Durante décadas, el dilema de la interpretación ha generado en los analistas y teóricos del cine una gran inquietud por comprender cómo funciona este mecanismo desde distintos acercamientos. La interpretación de un filme no solo es un estudio multidisciplinario, pero también es la base para comprender tanto la teoría del cine como estudio y la crítica cinematográfica como un género de escritura.

1.1.2.5. *Aproximación multidisciplinaria hacia la interpretación de un film*

Lingüística-Semántica

En los años de la posguerra francesa, Roland Barthes estableció que cualquier elemento susceptible de interpretación podía ser objeto de investigación semiótica en tanto fuera un sistema de signos ordenados con arreglo a códigos culturales o procesos de significado. Fue así que el análisis semántico pudo aplicarse a áreas consideradas hasta entonces como no lingüísticas como: la moda o el comic. El cine en tanto se constituyó como un lenguaje y un discurso es susceptible de este tipo de estudios (Stam, 2001, p.132).

Barthes (citado en Xavier, 2008) definió tres conceptos clave: *langue* como horizonte de la posibilidad de escribir; *estilo*, como la marca personal del autor; y *écriture*, la negociación entre la generalidad de convenciones y códigos sociales y el estilo individual. Esto generó la noción de que cineasta (como autor) es parte también de un referente cultural lleno códigos transindividuales en base a los cuales “escribe” y pretende imponer un estilo en torno a sus temáticas y estética. Con esto, Barthes eliminó el culto al autor como individuo y afirmó que el valor de un texto (fílmico) se encuentra en el destinatario. Define al texto como “una producción que absorbe simultáneamente al escritor y al lector” (Barthes citado en Stam, 2001, p.218); habla de textos escribibles y legibles en lo que el autor pasa de tener dominio absoluto sobre su obra a convertir al

lector en un intérprete que puede adueñarse de ella y darle los sentidos que quiera, pero dentro de un espectro de discursos de los que dispone la sociedad (determinados por el contexto sociocultural e histórico al que pertenece el receptor). Este cambio de paradigma significa que el sentido del discurso cinematográfico ya no depende únicamente de la intención del cineasta, sino también de la interpretación del espectador, quien puede ver el filme y darle tantos sentidos como requiera tomando en cuenta su contexto histórico, sus aficiones, su experiencia y conocimientos previos, su estado anímico y hasta su ideología.

“Todos los lenguajes, por el hecho de ser inherentemente dialógicos y dirigirse a interlocutores socialmente situados, son siempre sociales e históricos. Podría argumentarse que toda comprensión comporta una interpretación e, incluso, una actitud crítica” (Stam, 2001, p.226).

Stam también hace un recuento de cómo la situación política de un país puede influenciar en el desarrollo de su cine (en cuanto a sus temáticas, su libertad de expresión y hasta en sus posibilidades y formas de producción). En su opinión, la historia reverbera en el cine (en su presente y pasado) y explica que para tener una perspectiva verdaderamente histórica se requiera que entendamos la narrativa como un fenómeno arraigado en lo cultural y lo histórico (Stam, 2001).

A estos elementos, los teóricos posestructuralistas añadieron un elemento más como parte del análisis del discurso: la intertextualidad. La intertextualidad radica en la influencia que tienen otros textos sobre la construcción de uno nuevo generada por años e infinitas combinaciones de prácticas discursivas. Es decir, es la forma como los textos se dan vida entre sí; no limitados a una sola arte. Por ejemplo, vemos cintas como *La Naranja Mecánica* de Stanley Kubrick, que no solo tienen la influencia de la novela en la que está basada (Literatura), pero también en el *pop art* como estética y hasta de otros filmes contemporáneos. Así, autores como Bakhtin señalan que antes de hablar de una clasificación en géneros (que suele ser una limitante para entender un filme) se debería hablar de relaciones intertextuales

Otra influencia de la teoría de Barthes al rescatar el papel interpretativo del espectador fue plantear los tipos de lecturas que genera en cuanto su situación social, ideología y deseos. En su ensayo *Decoding & encoding*, Stuart Hall plantea tres tipos de lecturas: dominante (de quienes aceptan la ideología transmitida), negociada (de quienes

la aceptan en su mayoría, pero cuya situación puede provocar ciertas críticas) y la resistente (de quienes están en oposición).

“En una compleja combinación de actitudes, los miembros de un grupo oprimido pueden identificarse con el grupo que les oprime (...) del mismo modo que los miembros de un grupo privilegiado pueden identificarse con las luchas de los grupos oprimidos” (Hall citado en Stam, 2001, p.271).

La posición del espectador con un filme supone la relación de identificación con el grupo en función de su proximidad o antagonismo con un grupo o personaje. Esta identificación puede trascender las determinaciones morales, el medio social o la filiación a un determinado grupo que nos envuelve mientras vemos el filme. El espectador se apropia del texto cinematográfico y lo interpreta o resignifica, pero admite que debe existir un cierto tipo de educación para que se den este tipo de lecturas.

Psicoanalítica

Desde su nacimiento, el cine y el psicoanálisis han estado íntimamente ligados por la noción de que las películas cristalizan los sueños, mitos y temores de la gente. Según el psicoanalista Edgar Morín (citado en Stam, 2001), el espectador no es pasivo, sino que vive la cinta con una intensidad neurótica en sus estratos mentales más profundos. Jacques Lacan posicionó su teoría psicoanalítica en torno al lenguaje, por lo que centró su atención sobre la teoría cinematográfica en la relación entre el texto fílmico y el interés que genera en el espectador; especialmente en su influencia para generar sentimientos por medio de una impresión psíquica de realidad. Metz explica que esta impresión está dada por la identificación que funciona por medio del estado onírico o de ensoñación al que inducen las imágenes cinematográficas. La teoría de Lacan propone que el cine funciona a nivel psíquico como un espejo, que devuelve un reflejo imaginario del yo, pero no del propio espectador sino como una especie de proyección en la historia y en los personajes con los que se identifica (Stam, 2001). En *El significante imaginario*, Metz afirmó que el significante cinematográfico es doblemente imaginario pues su referente y él mismo son ficticios, pese a lo que su naturaleza aumenta las posibilidades de identificación. El doble proceso de identificación ocurre primero con un acto perceptivo con la cámara y luego con la historia en la que se sumerge.

Por otra parte, Metz señala una tendencia en la crítica cinematográfica a confundir la película real con la experiencia fílmica (placer o disgusto que generó). Así, los críticos tienden a tomar una cuestión estética como un proceso psíquico, pues los espectadores proyectan sus gustos o disgustos en el filme, como forma más elemental de interpretación. Para él, el placer de ver una película se da porque la ensoñación que producen los filmes parece alejar al espectador de sus preocupaciones mundanas para volverlo más receptivo con la fantasía que está mirando. Lo involucra e identifica, pero desde una posición segura en la que él es el único sujeto omniperceptor (Stam, 2001). Así Metz y Lacan respondieron a la interrogante de por qué nos gusta el cine pese a la conciencia de que estamos viendo un engaño.

El papel de los estudios culturales

A partir de los años 60, los estudios culturales adoptaron un interés en el cine y se preocuparon en situarlo en un contexto histórico y cultural más amplio que el estructuralismo, pues investigaban los aspectos de dominación ideológica y los agentes de cambio social. Sus principales fuentes fueron el marxismo, la semiótica, el feminismo y la teoría de la crítica a las razas. Stam (2001) explica que “en los estudios culturales, la cultura es simultáneamente antropológica y artística” (p.260). Su interés por el discurso cinematográfico se refiere más a comprender cómo “la cultura se extiende por un *continuum* discursivo, donde los textos se inscriben en una matriz social y repercuten en el mundo” (p.261). También hablan de la cultura como un espacio donde se construye la subjetividad entretejida con representaciones mediáticas de toda clase.

Un elemento clave es estos estudios es que se muestran abiertos a la posibilidad de que los cambios son posibles en un mundo de medios masivos de comunicación, pero no con un enfoque ideológico sino en analizar momentos y productos culturales específicos que permitan evaluar esos movimientos sociales en determinados contextos.

“Una idea clave es pensar en la cultura como un lugar de conflicto y negociación entre las formaciones sociales dominadas por el poder y sujetas a tensiones derivadas de clases, géneros, razas y opciones sexuales” (Stam, 2001, p.264).

1.1.2.6. *En busca de una interpretación conciliadora*

En *La narración en el cine de ficción* (1985), David Bordwell (Stam, 2001) establece que “la narración es un proceso mediante el cual las películas ofrecen indicaciones a los espectadores, quienes emplean interpretaciones a fin de construir historias ordenadas e inteligibles en sus mentes” (p.374); en el cine, esto funciona con imágenes y sonidos. Aunque es cuestionable que el espectador vaya al cine a comprobar hipótesis, sino que puede ir por varios motivos como la distracción, este concepto podría servir como un punto de partida para lograr una interpretación que no se restrinja al ámbito lingüístico, ni psicológico, ni al cultural.

Stam (2001) admite que “es inevitable que las ficciones fílmicas pongan en juego creencias cotidianas, no solo sobre el espacio y el tiempo, sino también sobre las relaciones sociales y culturales” (p.374).

En su opinión, la teoría del cine debe ser transversal (cuestionamientos que se toman en cuenta mucho actualmente). Siguiendo la posición conciliadora de Robert Stam, el presente análisis está de acuerdo con que un acercamiento que adopte elementos de las tres corrientes (semiótica, psicoanálisis y estudios culturales) es el mejor abordaje para la interpretación de los filmes objeto del estudio.

1.2. Construcción de una realidad cinematográfica

1.2.1. *La realidad cinematográfica*

Por su capacidad para reproducir imágenes en movimiento, el cinematógrafo nació con una cualidad única no solo para hacer meras reproducciones, sino para crear obras que generan una sensación de realismo que ningún otro arte posee. Para Stam, la impresión de realidad del cine no es un mero truco sino que nace de la autenticidad con que se la reproduce en la pantalla a través de sus medios expresivos. Eisenstein (citado en Martin, 1999) entendió que el espectador está en presencia de acontecimientos que tienen la apariencia de objetividad y una existencia independiente a la suya. Así, lo inducen a un estado que depende más de la contemplación que de la fascinación, el

mecanismo que genera esta ilusión aparente es la *identificación*. Pero, ¿qué cómo se construye la realidad cinematográfica?

En el cine no hay una sola realidad, sino dos, como señala Marcel Martin: una objetiva y otra subjetiva. La objetiva o entorno es aquella en que se desarrolla el individuo, experimenta eventos concretos, se relaciona con otros y participa de procesos sociales. La subjetiva es un proceso dialéctico en que el sujeto internaliza lo que aprehende de la sociedad y lo interpreta de forma simbólica en su mente. La realidad objetiva existe independientemente y es percibida y asimilada mentalmente por el individuo gracias a la identificación (Martin, 1999). La realidad cinematográfica es entendida como la representación subjetiva del realizador sobre una realidad objetiva proyectada en una película y mediada por mecanismos técnicos, expresivos y narrativos.

El lenguaje cinematográfico es figurativo, es decir, se refiere explícitamente a la comparación entre códigos socioculturales (como referentes reales) con la expresión referida por el cineasta con una intención, que, generalmente, no tiene una lectura exacta sino que produce desplazamientos de sentido del referente a la imagen y permite múltiples interpretaciones (Xavier, 2008). Por lo tanto, el discurso de un film genera una percepción figurativa que puede ser asumida como real e interpretada por el espectador. Sin embargo, Ismail Xavier señala que la objetividad de la realidad presentada es limitada por los procedimientos de composición y montaje, en los que el cineasta ejerce un proceso seleccionador y organizador de los fragmentos que desea presentar para mantener la lógica del relato y dar un sentido al discurso. En definitiva, la realidad cinematográfica forma parte de un discurso fragmentado con un valor figurativo que permite al espectador percibir como una realidad verosímil.

1.2.2. El realismo cinematográfico

Por su noción como reproducción de la realidad, el concepto de Realismo ha estado ligado a la teoría del cine desde su nacimiento. La investigadora Linda Nochlin (citada en Stam et al., 1999) define al realismo como “dar una representación verdadera, objetiva e imparcial del mundo, basada en una observación meticulosa de la vida contemporánea” (p.212). El realismo como estética e interés artístico es muy antiguo;

desde el “realismo platónico”, este concepto siempre se relacionó con la “mimesis” como regla general del arte hasta el siglo XIX cuando surgieron las corrientes figurativas como contrapunto de los modelos románticos y neoclásicos de la ficción y la pintura. Para autores como André Bazin, el cine es un arte realista por la relación de analogía entre la imagen fotográfica y el mundo objetivo.

Bazin (citado en Martin, 1999) comenta que en la discusión sobre la esencia del cine, los teóricos se han dividido desde sus inicios en “dos grandes tendencias opuestas, los directores que creen en la imagen y los que creen en la realidad” (p.260). Los llamados “formativos” como Epstein y Eisenstein, consideraban que la especificidad de este arte consistía en el valor de la imagen para conceptualizar un universo cinematográfico; los realistas, por su parte, creían que la función natural de la imagen es ser una representación fiel de la vida cotidiana (Stam, 2001). Las ideologías generadas por las revoluciones socialistas, la pobreza la posguerra europea y mayo del 68 generaron que se tomara al realismo como ideal del cine para presentar los conflictos sociales. No obstante, el realismo cinematográfico está más relacionado con la noción de crear sistemas de representación novedosa en relación con los cánones anteriores sea por estética o por un interés en las temáticas sociales.

1.2.2.1. *Tendencias del realismo cinematográfico*

A lo largo del siglo XX, se desarrollaron varias corrientes y teorías realistas. Hollywood consolidó en 1914 el control de las formas de producción y dio lugar a procesos estandarizados con el ideal de crear la ilusión de que la cámara no existía, a esto se llamó naturalismo. Pero esta industrialización fue considerada “anti artística” y dio lugar a movimientos como la *Nouvelle Vague* francesa. En Europa, directores como el ruso Vsevolod Pudovkin optó por una propuesta vinculada con la psicología y la presencia de la conciencia humana como eje de la representación de la realidad en perspectiva. En cintas como *La madre* (basada en la novela de Máximo Gorki) encaminó las reacciones del espectador hacia formas de representación que guardaban cierto contenido ideológico.

El director afirmó que el realismo es “la búsqueda de una fidelidad no a lo visible inmediato, sino a la propia lógica de la situación representada en sus relaciones

no visibles con el proceso más global al que ella pertenece (...) El realismo sería un cine capaz de aprehender relaciones dialécticas en estos procesos en manifestaciones particulares (los hechos sociales)” (Pudovkin citado en Xavier, 2008).

El cine implica encontrar las relaciones dialécticas en los procesos sociales. Pero lo enriquecedor de la experiencia cinematográfica es que la representación no es estática sino determinadas por sus contextos histórico-sociales. “El tipo, por su acción y su representación del mundo, define las posibilidades concretas y la conciencia posible propias del grupo o clase social a los que pertenece” (Barbaro citado en Xavier, 2008, p.81), es decir, que un personaje puede representar la situación e ideología de determinados grupos.

Otros movimientos realistas influyentes fueron el Neorrealismo Italiano (fundado por Luchino Visconti en los años 40) que surgió como respuesta al fascismo y el naturalismo hollywoodense; o el *Cinema Novo* brasileño sobre el que se hablará más adelante. Sin embargo, sin importar sus formulaciones y prácticas ideológicas (insertos en contextos específicos), las distintas teorías sobre el realismo cinematográfico comparten la noción del cine como una ventana para entender la compleja red de relaciones dialécticas que conforman las sociedades cambiantes. En los siguientes capítulos se verá cómo los cambios discursivos acerca de la homosexualidad se ven reflejados también en el cine, para esto, la visión del Realismo (especialmente como lo entiende Pudovkin) será fundamental para reconocer los fenómenos que existe en la representación homosexual de América Latina.

1.3. El discurso social en el cine latinoamericano

1.3.1. El tercer cine: producción cinematográfica en América Latina

En julio de 1896, tuvo lugar la primera exhibición del cinematógrafo en América Latina en Rio de Janeiro. Días más tarde, proyecciones similares se realizaron en Buenos Aires, Montevideo y México D.F. Desde la llegada de las primeras pantallas de cine, los países latinoamericanos han buscado el desarrollo de una industria marcada por las condiciones sociales y económicas de una región en constante cambio y bajo la sombra del cine estadounidense y europeo.

El crítico Octavio Getino comenta que, desde su nacimiento a finales del siglo XIX, la producción del cine latinoamericano se dividió en dos grandes tendencias: “la primera, la de la exhibición y comercialización con equipos y vistas estadounidenses; la segunda, la de la producción local” (Getino, 1996, p.138). La industria fílmica está compuesta por dos procedimientos distintos aunque complementarios: la producción y distribución de películas. En las primeras décadas, los aficionados fueron los primeros cineastas con esfuerzos independientes, en su mayoría marcados por una tendencia hacia la filmación de documentales. En Brasil, durante la llamada “*belle époque*” (primera década del siglo XX), la producción de filmes era poco costosa y abundaron las recreaciones de crímenes, los melodramas populares y las comedias musicales, que atrajeron rápidamente a 4 millones de brasileños hacia las salas.

El caso más prominente de desarrollo fue el de la industria mexicana en la primera mitad del siglo. Tras la Segunda Guerra Mundial, los estudios estadounidenses vieron un aliado en México para abordar nuevos mercados. Gracias a su cercanía, Hollywood no solo invirtió en la creación de estudios permanentes de producción, pero también muchos técnicos y artistas mexicanos viajaron a California para capacitarse. Bajo los modelos de producción hollywoodenses y con cintas que apelaban a los valores nacionalistas, el melodrama y la comedia, se conoce a este período como “la época de oro del cine mexicano” (1935-1955). México llegó a producir hasta 150 cintas anuales y acaparó cerca del 50% del mercado cinematográfico en América Latina; Brasil tenía otro 40% y el otro 10% se lo disputaban entre Argentina, Colombia y Venezuela. Getino señala que esta concentración se debió a que los productores cinematográficos no buscaron alianzas con los medios televisivos y que las productoras estables (las que filmaban películas para generar ganancias) estaban concentradas en estos países, mientras que los demás eran productores circunstanciales e independientes (Getino, 1996).

Por otra parte, la segunda década del siglo XX vio la expansión del circuito de distribución. Un fenómeno fue la concentración de los primeros teatros en las áreas urbanas; en Ecuador por ejemplo, hasta los años noventa, Quito y Guayaquil concentraban el 80% del mercado. El target estaba dirigido a un público de clases media y alta quienes representaban el 96% de la audiencia. Sin embargo, el sistema de distribución no supuso un crecimiento del mercado para las producciones nacionales; el negocio del cine generó una dependencia por la importación de filmes extranjeros (para

1924, el 83% de las cintas exhibidas en Brasil era importadas, de las cuales, apenas el 5% eran europeos). La hegemonía de las películas hollywoodenses sobre el mercado se dio debido a que el interés de los estudios era la ampliación de la red de distribución, pero no la creación de productoras en la región (Getino, 1996). El semiólogo argentino Néstor García Canclini señala que estos modelos no solo se mantienen hasta la actualidad, sino que se afianzan. La tendencia actual del cine (como industria cultural) es consolidarse como una importante actividad económica (en Brasil constituyen una industria de más de 800 millones de dólares anuales), pero con medios transnacionales que llenan los mercados nacionales de producciones extranjeras (tanto en las salas como en la televisión y los video en casa), lo que genera que los países vayan perdiendo su capacidad de producción endógena (Canclini, 2005).

Como se indicó anteriormente, el discurso cinematográfico depende en gran medida del contexto en que se desarrolla. Las condiciones de la industria del cine en América Latina son apenas una manifestación más de la compleja realidad en que vivimos. Pero concebir “lo latino” supone (como afirma la crítica Marina Díaz en su ensayo *Maletas que viajan*) una mirada estadounidense que pretende globalizar a la región en un todo, cuando en realidad son países multicultural y multiétnicamente diversos. La integración de este discurso se debe a que en los casos de cintas exitosas internacionalmente exhiben rasgos identitarios que pueden ser asumidos en un espacio transnacional debido a temáticas relativamente universales, aunque fieles a las narrativas e identidades nacionales (Díaz, 2005). Además, puede encontrarse fenomenologías similares que han afectado a gran parte de estos países; el profesor de estudios latinoamericanos, Phillip Berryman, de la Universidad Temple de Estados Unidos explica que la región entera comparte una serie de conflictos que han determinado su contexto y por ende los discursos de sus cinematografías: los gobiernos se han dedicado a trabajar a nivel nacional, pero no local; la desigualdad y la falta de aplicación de las leyes impiden un desarrollo pese a la abundancia de recursos naturales. Señala que estas condiciones han determinado que los cineastas latinoamericanos hayan generado una tendencia a hacer del cine un medio expresivo para presentar y criticar su realidad y sus conflictos. En un intento por entender el discurso cinematográfico, Berryman determina que algunos de los temas elementales del cine latino son: el desarrollo económico y el urbano; la raza y etnicidad como efectos del colonialismo y el intento por encontrar una representación de la identidad nacional; la juventud y el

crecimiento; los cambios en la familia, como una temática contemporánea; y la crítica política relacionada al malestar de la población con las formas de gobierno y los regímenes (Berryman, 2009).

1.3.2. *Identidad y nacionalismo*

El primer filme latinoamericano se filmó en México en 1896 sobre los últimos días de la vida del General Porfirio Díaz. Las primeras películas tuvieron una marcada tendencia por capturar la realidad a través de documentales y noticieros (la primera cinta brasileña fue un noticiario en 1898), “luego vendrían los primeros productos de ficción y, con ellos, el interés de consumidores y productores de reconstruir en imágenes los hechos históricos más relevantes de cada país o los acontecimientos de mayor impacto en la cotidianidad de cada pueblo” (Getino, 1996, p.139).

Como pasó también en Europa, el discurso cinematográfico despertó interés por su capacidad para proyectar idearios nacionales. Ismail Xavier (citado en Stam, 2001) cuenta que en un primer momento, el cine latinoamericano se basó en el nacionalismo para presentar la lengua, las costumbres, los paisajes y la situación sociopolítica de los países. Se formó una tendencia hacia la vinculación del Cine con la memoria de los pueblos y la historia de los países, como una forma para presentar el imaginario popular y su historia; algunos ejemplos fueron: *Cuahtemoc* y *Benito Juárez* (1904) y *El Grito de Dolores* en México y *El Capitán Mambí* (1914) en Cuba. La “época de oro del cine mexicano” ofrece una muestra clara, sus películas melodramáticas presentaban la pobreza, el sueño del cambio, la Revolución y varios aspectos de su cultura como el charro, el mariachi o las fiestas, que ayudaron a crear un imaginario del “ser mexicano” en los públicos por medio de su discurso.

García Canclini señala que el cine (como industria cultural) cumple un rol importante hasta la actualidad en la formación de la esfera pública, específicamente en la definición de una identidad nacional.

Para Getino (1996), hablar de un cine nacional supone “referirse no solo a la producción fílmica realizada en el interior de las fronteras geográficas de un país, sino a aquella producción que expresa de algún modo las diversas instancias de una nación, particularmente a las culturales” (p.83).

Pero para consolidar un cine nacional se debe contar con un público que se identifique con las historias que se presenta y tenga un gusto por ellas. El caso mexicano logró desarrollar ese gusto y esa identificación (dentro y fuera de México) pese a que también se lo tachó de “americano” por su estética. El crimen y el melodrama fueron los géneros por excelencia de la época en países como Cuba, Argentina y Brasil, con una estética costumbrista. Pero Getino señala que hablar de este cine nacional en América Latina supone un problema porque cada país es un universo diverso de etnias y culturas diferentes muchas veces desarraigadas debido al colonialismo y por la imposición de imaginarios extranjeros a través de los medios extranjeros. El problema de la identidad está aún vigente por lo que cada cinematografía lucha por encontrar la identificación a través de elementos comunes que permitan algún tipo de representación, esto influye no solo en la estética de los directores, pero también en sus temáticas.

1.3.3. Revolución y desilusión

En las décadas de los 60's y 70's, mientras en Europa se vivía un proceso por reivindicar el papel del autor como fuente creativa del cine, los teóricos incluyeron a América Latina dentro de la llamada teoría del “tercer cine”, es decir, aquel que estaba excluido de los centros principales de producción (Estados Unidos y Europa). El circuito de distribución comercial (que dio prioridad a la importación de películas extranjeras) generó críticas por parte de realizadores y críticos, por lo que los cineastas elaboraron teorías y movimientos opuestos a lo que percibían como una forma de dominación hegemónica y hasta imperialista. Industrias como la colombiana luchaban por salir en un mercado dominado por las producciones mexicana y estadounidenses que si bien generaron un gusto en la gente “cayeron en el melodrama, el costumbrismo, el folclorismo y el nacionalismo, con expresiones de valores que no correspondían ni a las necesidades ni a los imaginarios de las clases populares, que, por este motivo, le dieron la espalda” (Hernando Martínez en Maldonado, 2009, p.119), es decir, era un cine que mostraba una versión comercial de la realidad sin ninguna crítica.

El director cubano Julio García Espinosa dijo: “el cine americano había nacido para entretener, y el cine europeo para crear arte, el cine latinoamericano había nacido para el activismo político”

Espinosa. Citado por (Stam, 2001, p.119).

Los manifiestos de los años sesenta y setenta se alimentaron de las corrientes marxistas, la instauración de regímenes socialistas, los eventos de Mayo del 68 y corrientes como el feminismo para crear un “cine alternativo e independiente y antiimperialista, más interesado en la militancia política que en la expresión personal del autor o la satisfacción de consumidor” (Stam, 2001, p.122). Por otro lado, el éxito del Neorrealismo Italiano y su llegada a la región generó un impacto en las nuevas generaciones de directores. La influencia del neorrealismo se dio gracias a que la Italia de la posguerra y la situación social de los países latinoamericanos guardaban ciertas similitudes como la corrupción y pobreza insostenibles, y un sistema cinematográfico restringido (en un caso por la propaganda fascista, en el otro por el sistema hollywoodense). Varios cineastas aceptaron el modelo neorrealista para instaurar movimientos tan influyentes como el *Cinema Novo* brasileño, que adoptó tanto las temáticas sociales y la realidad como eje central de su discurso, pero también la llamada “estética de la miseria”, donde la técnica dejaba de ser perfecta, sino que por el contrario prefirió el uso de locaciones exteriores y actores no profesionales para generar una impresión de crudeza.

La pobreza, los personajes marginales, la dureza de la vida urbana y la injusticia social fueron las temáticas principales del *Cinema Novo*. El movimiento nació a mediados de los 50, gracias a la creación del Instituto Superior de Estudios Brasileños, con un grupo de directores cariocas como Glauber Rocha, Joaquim Pedro de Andrade, Gustavo Dahl, entre otros. Rocha (citado en Marcorelles, 1965) afirmó que el ideal del movimiento era crear una conciencia en las audiencias por medio de la exposición crítica de la realidad, “el cine debe mejorar el mundo en que vivimos, el *Cinema Novo* resulta ser una consecuencia del descubrimiento crítico de nuestra realidad” (p.60). El interés por el cine como forma de discurso social se despertó en varios países latinoamericanos donde la producción había estado estancada. Por ejemplo, en Ecuador se fundó la Cinemateca Nacional en 1981 y directores como Paco Cuesta y Edgar Cevallos se vincularon a la elaboración de documentales con influencia del indigenismo y el socialismo. En Perú, el Cine Club Cuzco se formó con la intención de presentar la cosmovisión andina. Y nuevos centros de producción surgieron en Colombia, Venezuela y Perú a finales de los 70, como resultado, entre otros factores, de la

instauración de regulaciones sobre el sistema de cuotas de exhibición en los teatros y el despegue de la televisión.

Sin embargo, la caída de los regímenes socialistas, una geopolítica predominantemente capitalista y una crisis económica hicieron que los ánimos cayeran en los 80's y 90's. La crisis hizo que la producción se volviera a estancar en la mayoría de países y las teorías sobre el “tercer cine” se reevaluaran (Stam, 2001). La estética de la revolución fue vista con cierto escepticismo, cineastas que antes denunciaron la hegemonía de los medios pasaron a unirse a ellos porque vieron la necesidad del florecimiento de una industria cinematográfica. Una noción que acuña Stam es la de que la idea de que los “buenos” directores latinos debían “ser la voz de los oprimidos” también suponía una especie de obstáculo ya que no se exigía lo mismo de cineastas estadounidenses o europeos.

En este ambiente surgen teorías como la del “realismo sucio”, que pretendía presentar la marginalidad, pero de una forma que podría considerarse cínica porque el discurso perdió el ánimo de cambio, se basó en la pérdida del sentido, la violencia, las ilusiones rotas, la crudeza de las ciudades, la imposibilidad del futuro, pero sin asomo de vinculación política.

Según el crítico ecuatoriano, Christian León, fue “el aparecimiento de un nuevo modo de articulación de la significación cinematográfica abierta a partir de una serie de procesos históricos culturales (crisis del estado, agotamiento del discurso de identidad nacional, fin de la utopía socialista y la crisis de la modernidad cinematográfica) que generan nuevas formas de visualidad en América Latina” (León, 2000, p.11).

Su eje no fue la denuncia sino la vida cotidiana vinculada al cuestionamiento de las instituciones culturales. Además, al reevaluar de nuevo los paradigmas se dieron cuenta de que en el intento de denunciar la injusticia social y de mostrar identidades nacionales, tanto nacionalismo como realismo ignoraron las tradiciones indígenas y naturales de los países y a grupos excluidos como las minorías étnicas, culturales y hasta sexuales.

1.3.4. *Hacia un nuevo cine latinoamericano*

Después del cine contestatario de los setenta y del período de recesión y desencanto de los ochenta, a mediados de los noventa surgió una nueva generación de cineastas iconoclastas que, por un lado, siguieron la línea social de los setenta, pero con distintas prioridades estéticas y narrativas y un discurso político más sutil (Guest, 2009). Cinematografías que estaban decayendo (mexicanos, brasileños, argentinos, cubanos) dieron un nuevo respiro además de integrar a nuevas industrias como la colombiana, peruana y chilena. Directores como los mexicanos Guillermo del Toro, Alfonso Cuarón y Alejandro González Iñárritu, el brasileño Walter Salles y el argentino Pablo Trapero retomaron varios de los temas clásicos – pobreza, violencia, memoria, costumbres, dramas – e incorporaron temáticas nuevas – sexo, multiculturalidad, la vida globalizada – para crear un cine narrativo que satisfaga a diversos públicos. Este cine es la confluencia de varios géneros (tradicionales y modernos) como el melodrama, la comedia, la sátira, con diversas estéticas que van del realismo al naturalismo.

Se observa por ejemplo en Brasil (muy influenciado por la globalización) que su industria se ha expandido al punto de transformarse incluso en un mercado de exportación. El cine brasileño actual tiene una confluencia de géneros y temáticas; desde las emblemáticas *Cidade de Deus* (Fernando Meirelles, 2003) y *Elite Squad* (José Padilla, 2007) donde se usó la temática social con recursos narrativos propios para presentar la vida de la favelas hasta las comedias románticas como *Amores Possíveis* (Sandra Werneck, 1999), los intereses de los nuevos directores abordan temas diversos como personajes famosos, comedias, romances, dramas violentos, pero bajo una estética que busca la belleza de la vida cotidiana (Lopes, 2009). En Argentina, además de la variedad temática de los filmes y un giro hacia la denuncia, los realizadores desde los noventa cambiaron sus temas y estética; el “nuevo cine argentino”, comenta la directora Lita Stantic (citada en Guest, 2009), se formó por un grupo de directores con interés diferentes e intenciones existencialistas, pero que el contexto definió como políticos. O el caso cubano, donde pese al control estatal, las cintas además de hacer alegorías al ideario y patriotismo nacional también han abordado la sátira y parodia como modo de criticar la realidad del país (Fowler, 2009).

Marina Díaz explica que la diversidad que supone el espectro cultural y social latinoamericano fue vista tradicionalmente como un obstáculo en la construcción de un

“cine latino” que integre a los distintos tipos de públicos. Brad Epp, historiador de cine de Harvard, afirma que el cine latino no puede ser entendido en función de un continente sino de producciones nacionales o hasta locales, con un nexo más allá del lingüístico sino en las dificultades que han tenido para emerger debido a la importación de películas, los altos costos de producción y de ciertos fenómenos compartidos por los países. Los valores de la concepción de “lo latino”, si bien homogeneizantes, provienen de un proceso de mestizaje cultural previo desde la colonización y profundizado por los medios masivos que han servido como una “olla” en la que se unifican imaginarios (Díaz, 2005). García Canclini afirma que este mestizaje audiovisual se produce debido a que “somos subdesarrollados en la producción endógena para los medios electrónicos, pero no en el consumo audiovisual”, la televisión por cable y las películas ahondan aun más en que los públicos (en especial los jóvenes con el *pop culture*) adopten imaginarios globales provenientes de otros lugares.

Sin embargo, en este escenario de medios masificadores, surgen nuevas alternativas para la producción de discursos cinematográficos independientes. Por un lado, Díaz señala que pese a las crisis y falta de recursos, las coproducciones son una alternativa para que los realizadores formen una red transnacional de producción. “Dichas producciones se elaboran tratando de incluir elementos que sean significativos para un público mayor que el del ámbito nacional, que pueda disfrutar bien de un producto exótico pero familiar porque responde a la obra de un autor, con sus marcas y recurrencias, o bien de un relato que asume la presencia de las partes coproductoras con temas o personajes que son incorporados como invitados exógenos pero queridos” (Díaz, 2005, p.1). Es decir, el éxito que han encontrado directores como Meirelles o Cuarón se dio gracias a que si bien abordaron temas de realidades nacionales, sus temáticas trascienden hacia un ámbito que puede ser asumido universalmente. Algo que las coproducciones permiten es integrar los distintos elementos de sus países para crear un discurso universal, pero con elementos nacionales que permiten la identificación de públicos mayores.

Finalmente, las nuevas tecnologías abren también la posibilidad de una apertura a la producción con bajos costos que antes no existía. En un mundo donde se puede grabar un filme hasta con un celular, donde los sistemas de edición pueden ser integrados en una computadora casera, las cámaras digitales no pertenecen únicamente a

los grandes estudios y se puede compartir las obras audiovisuales gratuitamente por internet, se abre la ventana a innumerables posibilidades de discursos.

Como afirmo Epp: “en este video alternativo, expandido por alternativas en otros formatos (...) se generan posibilidades de naturalezas muy diferentes: por ejemplo, la de una práctica cinematográfica que sea menos blanca, menos masculina, menos heterosexual, menos adinerada y menos implicada en el llamado *primer mundo*” (Epp, 2009, p.1).

CAPÍTULO II: ORIENTACIÓN SEXUAL Y DISCURSO EN EL CINE QUEER LATINOAMERICANO

2.1. Homosexualidad y discurso

2.1.1. ¿Qué es la homosexualidad

“Lo que en la actualidad sabemos sobre la homosexualidad es una herencia de informaciones provenientes de tópicos históricos, concepciones morales y religiosas, y desde hace aproximadamente sesenta años de las investigaciones científicas en el ámbito de la psicología, la medicina, la biología, la sociología y la antropología” (Baile, 2008, p.21).

Han pasado casi 50 años desde que los movimientos de liberación femenina, racial y sexual alzaron sus voces por un trato igualitario (en el mundo occidental). Más de cuatro décadas desde los disturbios de gays inconformes en las calles de Manhattan. Sin embargo, como plantea la introducción de José Ignacio Baile – profesor de psicología de la Universidad Autónoma de Madrid – lo que la sociedad conoce acerca de la homosexualidad siguen siendo nociones generalizadas, fundamentadas en los mitos y las creencias (religiosas, históricas y sociales), arraigadas en un imaginario colectivo generado desde un discurso predominantemente heterosexual, moralista, conservador y machista.

Antes de analizar cómo la homosexualidad se transforma en un discurso es necesario entender qué es la conducta homosexual – entendidas simplemente como mantener relaciones sexuales con personas del mismo sexo –siempre han existido. Egipto, Grecia, Mesopotamia, el arte de las civilizaciones antiguas ya dan pruebas de este tipo de prácticas; las primeras referencias escritas se encuentran en el Antiguo

Testamento hace 2700 años. Pero aunque existía como fenómeno (vedado en muchos casos), simplemente no había una palabra que lo denominara. El término *homosexualidad* fue acuñado en 1869 por el traductor germano-húngaro Karl María Kertbeny para incluirlo dentro del código penal prusiano a partir de la raíz *homoios*, que significa igual (Baile, 2008). Durante siglos, “sodomita” (originado del mito bíblico de Sodoma) fue la palabra usada para designar a los homosexuales, estaba cargada de un significado que remitía hacia la perversión y el pecado; la creación del término “homosexual” permitió liberarse de esa carga moral por una terminología más científica y objetiva. Al mismo tiempo, no obstante, este concepto provocó una clasificación que alienaba a los homosexuales de los “normales” heterosexuales y los distinguía claramente en base a una serie de características.

La mayoría de definiciones se refieren a la homosexualidad como la atracción sexual por personas del mismo sexo; aunque algunas incluyen valoraciones en contra y las denomina como actos desordenados que deben ser corregidos. Baile explica que esta definición no puede ser tan simplista ya que el término abarca toda una serie de conductas.

Una definición integradora podría ser “la tendencia interna y estable a desear afectiva y sexualmente a personas de igual sexo, con independencia de su manifestación en prácticas sexuales” (Baile, 2008, p.34).

De este concepto se desprende: primero, considerarla como una tendencia de orientación sexual: la homosexualidad fue concebida como un trastorno hasta 1973. La orientación sexual es una tendencia interna y estable que provoca tener reacciones psicológicas de tipo sexual, así como el deseo de mantener conductas sexuales con personas de diferente o mismo sexo: clásicamente, estas tendencias son la heterosexualidad, homosexualidad y bisexualidad. Baile considera que las manifestaciones homosexuales van más allá de la práctica sexual en sí y puede incluir otras como las fantasías y sueños recurrentes, la masturbación, el sexo usando imágenes homosexuales, la pornografía, la atracción física o emocional, la idealización erótica y amorosa. Por esto, antes que definir a una persona como homosexual se debería hablar de prácticas homosexuales, además, la conducta y orientación sexual sufren cambios con el tiempo y el desarrollo psíquico de la persona (Baile, 2008). Esta concepción supone también un cambio de perspectiva ya que hasta el siglo XIX, la ahora

considerada homosexualidad no tomaba en cuenta los sentimientos o la atracción afectiva y apenas en el siglo XX se comenzó a tomar como un rasgo de la personalidad.

Por otro lado, los estudios de Alfred Kinsey (1949) y Evelyn Hook demostraron que el espectro de la sexualidad humana es mucho más complejo de lo que se aceptaba hasta mediados del siglo pasado y que muchas personas incurrieran en relaciones homosexuales sin que se considerasen como tales. Basándose en otros autores, Baile señala que el fenómeno debería considerarse en dos dimensiones: la orientación del rol sexual y la orientación erótica. La mayoría de autores concuerdan en que al hablar de orientación sexual es erróneo pensar en rasgos físicos o de comportamiento que sean los que denoten si una persona es homosexual o heterosexual pues los casos son muy variados en cuanto a las conductas masculinas o femeninas.

“Existen muchos estereotipos sobre cómo es un hombre homosexual o una mujer lesbiana. Los más se refieren al aspecto externo y al comportamiento, que se supone afeminado para los hombres y viril para las lesbianas. Pero esto carece de valor para poder evaluar y clasificar a una persona como homosexual o no” (Baile, 2008, p.48).

Muchos de estos estereotipos fueron afianzados en el imaginario colectivo durante siglos, el sociólogo francés Phillippe Ariès (1987) explica que el homosexual heredó la maldición de la anormalidad junto con los enanos, los deformes y las brujas medievales. Se los veía como afeminados y, bajo preceptos médicos muy arraigados a la religión, se los consideró una especie aparte. Autores como el filósofo Guy Hocquenghem concuerdan en que una de las principales razones para el rechazo hacia los homosexuales (especialmente en el caso de los hombres) es la noción de que en este tipo de relaciones hay un trastorno a los roles tradicionales de hombre y mujer, el homosexual es visto como un “desviado” precisamente por asumir un rol femenino. Sin embargo, psicoanalistas como Rubén Ardila (2008) estiman que es falso que en las parejas homosexuales adopten uno el rol femenino y otro masculino pues estos papeles se intercambian con frecuencia. Explica que la orientación sexual es un elemento independiente de la identificación sexual, por lo que es un error común confundir a un homosexual con un travesti, pues el primero está conforme con su identidad como hombre aunque su objeto de deseo erótico sea diferente al habitual.

“En la orientación sexual podemos encontrar una interacción compleja de biología, cultura, historia e influencias psicológicas. Es altamente probable que la

mezcla sea diferente para diferentes personas, lo cual conduce a estilos de vida distintos. Sin duda, hay muchos factores personales que entran en juego: el género, las diferencias económicas y de clase social, la educación, la edad cronológica, las etnias, la auto identificación, la pertenencia o no a una comunidad de apoyo gay. Incluso el contexto cultural, que involucra normas, valores y actitudes...” (Ardila, 2008, p.98).

Uno de los tópicos del estudio sobre la homosexualidad de mayor importancia ha ganado es la homofobia. La Real Academia la define como “la aversión obsesiva hacia las personas homosexuales”, el término comenzó a usarse a inicios de los años 70s junto con los reclamos contra la discriminación de la nascente comunidad gay, el primero en conceptualizarla fue el psicoanalista George Weinberg. El historiador Byrne Fone, en su libro *Homofobia: una historia*, indica que a pesar de su raíz etimológica, la homofobia tiene una reacción más cercana al odio y el rechazo que al temor. Puede representar múltiples prejuicios, suele estar fundada en la idea de que los homosexuales alteran el orden natural y público y generan formas de representación estereotípicas (Fone, 2008). Por su parte Hocquenghem (1974) afirma que se origina de una especie de paranoia que siente los heterosexuales de ser objeto erótico, “la aparición de un homosexual reconocible o confeso produce entre quienes lo rodean un miedo irracional a ser violados” (p.17). En general, esta “fobia” tiene un origen arraigado en lo histórico, lo social y hasta lo psicológico.

Según Freud, el rechazo colectivo hacia su libido genera en el homosexual un sentimiento de paranoia que lo conduce a ocultar su conducta y orientación sexual y se vuelve un mecanismo de coerción y represión asimilado por el individuo hasta pretender olvidar su conducta.

“El discurso de la sociedad sobre la homosexualidad, interiorizado por el homosexual, es el fruto de la paranoia de un modo dominante de sexualidad, la heterosexualidad reproductora, utilizada para expresar la angustia frente a las formas renacientes de los modos sexuales eliminados” (Hocquenghem, 1974, p. 18).

En efecto, el discurso social en torno a la sexualidad históricamente ha sido ver a la heterosexualidad como la normalidad, por su función reproductiva, pero también porque es la más frecuente. Sin embargo, los psicoanalistas concluyen que la sexualidad humana es mucho más compleja por lo que limitarse a un solo tipo de tendencia como modelo de normalidad erótica es incorrecto y excluyente.

“En la sociedad occidental moderna, donde se desaprueba el racismo, se condena el antisemitismo y la misoginia ha perdido su legitimidad, la homofobia permanece quizá como el último prejuicio aceptable” (Fone, 2008, p.17).

Los principales prejuicios históricos tienen un componente de paranoia que busca enemigos, los considera inferiores y tienen una naturaleza narcisista que no permite la existencia de personas diferentes. La homofobia guarda estas características y constituye uno de los principales elementos del discurso heterosexual discriminatorio dominante pues como bien señala Hocquenghem “lo que causa problemas no es el deseo homosexual sino el miedo (...) la capacidad de olvido secretada por los mecanismos sociales respecto de la pulsión homosexual basta para que cualquiera responda: ese problema no existe para mí” (1974, p.11).

La sociedad occidental ha construido todo un discurso en torno a la homosexualidad que en la mayor parte de su historia ha estado marcado por la represión, los abusos y el ocultamiento. Es por eso que para autores como Hocquenghem, la cuestión homosexual va más allá de la liberación sino que adopta incluso una posición ontológica en la que los sujetos deben luchar primero por su reconocimiento y su derecho a ser.

2.1.2. Evolución histórica del discurso homosexual

Las sociedades han tenido diversas actitudes hacia la homosexualidad, muchas veces contradictorias.

“Gran parte de la historia de la consideración de la homosexualidad es una historia de rechazo o de olvido. El rechazo se ha manifestado de múltiples maneras, desde acusarles de ser responsables de terremotos y pestes hasta perseguirles penalmente. También ha sido una historia de olvido (...) a la personas homosexuales muchas veces se les ha negado la posibilidad siquiera de existir como tal realidad” (Baile, 2008, p.121).

En este análisis se mantiene un enfoque en la homosexualidad masculina ya que es su objeto de estudio, pero también porque es la que está mejor documentada y la que mayor rechazo ha generado históricamente.

2.1.2.1. *Prácticas homosexuales en la antigüedad*

En la época clásica, se debería hablar de bisexualidad. “La expresión *amar a un muchacho o a una muchacha*, referida a un hombre, se repite hasta la saciedad en la pluma de los clásicos; daba igual mantener relaciones sexuales a uno u otro. Pero ello no quiere decir que los paganos vieran la homosexualidad con indulgencia; la verdad es que no la consideraron un problema específico” (Veyne, 1987, p.51).

Las conductas homosexuales siempre existieron, pero durante la antigüedad no hubo un tabú en torno a ellas. Griegos y romanos suele ser tomados como los referentes gracias a sus registros, pero ¿cómo la entendían?

En la Grecia clásica, la conducta homosexual era común, pero se debe aclarar que para los griegos las relaciones sexuales no implicaban un vínculo afectivo sino simplemente tener sexo con otra persona. En este sentido, se entiende que para ellos, la bisexualidad era un patrón de conducta sin distinciones, mientras que el matrimonio y las relaciones heterosexuales eran una forma de asegurar relaciones sociales y de descendencia. La figura del pederasta era un rito social en que un hombre adulto o *erastes* (usualmente de buena posición social) instruía a un joven (*erómeno*) en las formas del “amor” y el sexo (Baile, 2008).

Según el sociólogo Paul Veyne, no se puede decir que los romanos hubiesen aprendido la homofilia de los griegos, sino que es algo que está presente en todas las sociedades, pero al igual que en Grecia, estas relaciones estaban sistematizadas bajo un código de reglas. La ley Scantinia establecía que las relaciones homosexuales eran permisibles siempre que no desviaran al ciudadano de sus obligaciones con el Estado; que se realizaran con un esclavo y que el romano fuera el sujeto activo en ellas. Estas restricciones se establecieron para proteger a los jóvenes romanos de violaciones más que para prohibir la homofilia. En realidad, la conducta homosexual no era reprobada más que cualquier otro tipo de relación sexual o afectiva, vistas como una especie de debilidad superflua; aun para los sectores más conservadores, la rendición ante los placeres carnales que era considerada en general como una debilidad de carácter (Veyne, 1987).

2.1.2.2. *El origen del pecado*

Judaísmo y cristiandad primitiva vieron una necesidad de separarse de las prácticas y moral de los pueblos paganos. La moralidad rigurosa del judeocristianismo significó un cambio completo que marcó las delimitaciones entre homosexual y heterosexual y definió el discurso social en occidente hasta nuestros días (Ariès, 1987).

“Teóricos judíos y cristianos que escribían en los primeros años de nuestra era echaban la culpa del caos social a la conducta sexual inmoral, sobre todo la conducta homosexual de los paganos que los rodeaban. Como prueba de que tal conducta era una abominación, citaban antiguas escrituras hebreas y las opiniones de los estudiosos quienes las interpretaban encontraban allí apoyo para su propia versión”, (Fone, 2008, p.111).

El mito de la destrucción de Sodoma (Génesis 18 y 19) es considerado el principal referente para la prohibición de la homosexualidad en la tradición judeocristiana y con este también surgió el término “sodomía”. Pese a que el cristianismo basó su rechazo en él, no existe una referencia clara a la homosexualidad en este relato. Solo hay dos textos en el Antiguo Testamento que estipulan una prohibición explícita, en el Levítico (copilación de leyes que rigen la conducta del pueblo judío): “no te echarás con varón como con mujer: es abominación” (Lev. 18:22, citado en Fone, 2008, p. 120) y “...y cualquiera que tuviere ayuntamiento con varón como con mujer; abominación hicieron, entrambos han de ser muertos” (Lev. 20:23 citado en Fone, 2008, p.120). Estos pasajes fueron la base para que la tradición religiosa concibiera por primera vez a la homosexualidad como algo “antinatural” (consideración que la Iglesia mantiene actualmente).

Pero la conceptualización de la sodomía como un pecado se debe a las epístolas del apóstol San Pablo: “¿no sabéis que los injustos no poseerán el reino de Dios? No erréis, que ni los fornicadores (...) ni lo afeminados, ni los que se echan con varones (...) heredarán el reino de Dios?” (Corintios 6:9 citado en Ariès, 1987, p.68) y “para los fornicadores, los sodomitas (...) y si hay alguna otra cosa contraria a la sana doctrina” (A Timoteo 1:10 citado en Ariès, 1987, p.68). Ariès explica que San Pablo colocó a la sodomía (junto a otras prácticas sexuales) dentro de los pecados contra el cuerpo (considerado el Templo de Dios).

“Los pecados sexuales ocupan una posición destacada, después del homicidio y antes que los pecados contra la propiedad. La homosexualidad, muy extendida en el mundo helénico, se convertiría en un acto abominable y prohibido” (Ariès, 1987, p.68).

Ariès señala que uno de los aportes principales del apóstol fue definir a la búsqueda del placer sexual como un pecado llamado *mollities*. A partir de este fundamento, toda búsqueda de placer carnal era pecaminosa y el sexo se limitó únicamente a la reproducción; la sodomía fue, entonces, reprobada. El filósofo concluye que la sociedad occidental erigió su sistema sexual sobre los pilares del matrimonio y su oposición a la homosexualidad y la *mollities*.

En siglos posteriores, teólogos y pensadores como Tomás de Aquino fundamentaron todo un sistema de normas morales sobre la base de los escritos de San Pablo. A mediados de la Edad Media, la Iglesia celebró varios concilios como el de Ancira que caracterizaron a la sodomía como una enfermedad del cuerpo y el espíritu; lo que dio paso a la represión y persecución.

“Las fuentes cristianas predicaban una lección consecuente: el afeminamiento era un síntoma de desviación; los placeres homosexuales eran trampas para atrapar a los incautos y destruir el alma. Ningún jurista, rey o papa hubiera discrepado de la interpretación ahora universal de la historia de Sodoma o cuestionado la necesidad de castigar a los pecadores sodomitas” (Fone, 2008, p.188).

Así, el tabú a la homofilia se propagó y enraizó en las sociedades occidentales de tal forma que aun Lutero y la reforma protestante concordaban en esto. “La homosexualidad ha sido castigada con cárcel (hasta cadena perpetua), con multas, torturas, castración e, incluso, en la época de la Inquisición, con la quema en la hoguera” (Fone, 2008, p.131). Se expidieron numerosas leyes por todos los países europeos y se propagaron por América y otras colonias.

2.1.2.3. *De perversión a patología*

“La Ilustración y la Revolución Francesa tuvieron consecuencias para los sodomitas, la más importante de las cuales fue la despenalización en muchas naciones europeas”, (Fone, 2008, p.364).

Los movimientos europeos por los derechos humanos hicieron que se reevaluaran las penas en Rusia, Italia, Bélgica, España, y Holanda. El código napoleónico eliminó los castigos contra sodomitas en todo el imperio. Gran Bretaña se mantuvo sola con las prohibiciones hasta bien entrado el siglo XX.

Las derogaciones legislativas se derivaron a su vez de un cambio de perspectiva que trajeron el *Siglo de las Luces* y la Modernidad. Bajo la corriente racionalista, “en el siglo XIX, se medicaliza la homosexualidad y se convierte en un trastorno psicopatológico del individuo más que un vicio o un pecado. A finales del siglo XIX se acuña el concepto de *homosexual*, referido a ciertos hombres que son diferentes, pero ya no como heterosexuales que se dejan dominar por un vicio” (Baile, 2008, p.134).

Sin embargo, como indica Ariès, el cambio no fue del todo positivo. Bajo una medicina, fuertemente arraigada en los supuestos religiosos, los “monstruos” medievales pasaron a convertirse en los “anormales” modernos; los homosexuales se colocaron entre otras anomalías como los enanos, las histéricas, los psicóticos, etc. En 1880, Richard von Krafft-Ebing la incluyó en su *Psychopathia Sexualis*, obra que se volvió un referente y transformó a la Homosexualidad en una psicopatología durante 75 años. Por otra parte, el jurista alemán Karl Ulrichs presentó en 1867 al congreso de Munich un estatuto para abolir la penalización de la sodomía argumentando que constituían un *tercer sexo* (urnings, hombres, y urnigins, mujeres), esta teoría sería publicada y difundida por toda Europa y sirvió para estudios posteriores (Ardila, 2008).

Pero, ¿por qué se considera/ó a la homosexualidad como una enfermedad? Baile responde que, ceñidos solo en la sociedad occidental: la conducta homosexual es minoritaria y lo minoritario es visto como diferente, raro o enfermo (Baile, 2008). La penalización y prohibición que impuso el cristianismo durante siglos propagó el prejuicio; además, comenzó a asociársela con otras patologías como la histeria o la psicosis debido a casos evidentes. El psicoanálisis fue la primera ciencia que estudió seriamente a la homosexualidad, pero centrándose en una pregunta que guarda una importante resonancia hasta hoy: “¿un homosexual nace o se hace?”. Hay numerosos abordajes teóricos (sociológico, biológico, antropológico), pero aunque ninguno ha llegado a una conclusión irrefutable, la teoría psicoanalítica – empezando con Freud – planteó a la homosexualidad como una conducta adquirida en la infancia. Varios seguidores de Freud intentaron explicarla como una fijación en la etapa anal o una

irresolución del complejo de Edipo, lo que ocasionó que muchos terapeutas (hasta hoy) afirmaran que se trataba de un trastorno que se podía “curar”. No obstante, el mismo Freud nunca la vio así, sino como una tendencia más de la orientación sexual; en una carta a una madre, el psicoanalista respondió lo siguiente:

“la homosexualidad no es (...) un vicio o una degradación, ni puede clasificarse como una enfermedad, nosotros la consideramos como una variante de la función sexual (...) es una injusticia perseguir la homosexualidad como un crimen y es también una crueldad”

Freud. Citado por (Baile, 2008, p.97).

Otras corrientes como el conductivismo influyeron hasta la década de 1970 para abordarla como una patología que debía ser tratada y a los homosexuales como desviados o anormales. Esto tuvo un efecto en la creación de clínicas de tratamiento. Pero, al mismo tiempo, el psicoanálisis levantó el estigma y el tabú homosexual, que era una de las razones por las que se mantuvo su prohibición en muchos países durante el siglo XIX y gran parte del XX.

2.1.2.4. *Los homosexuales salen del closet*

La investigadora estadounidense Evelyn Hook, junto a Alfred Kinsey, fue una de las mayores responsables de levantar el velo del “trastorno homosexual” a mediados del siglo XX gracias a sus estudios sobre el gran número de homosexuales en EUA. Hook (citada en Schiller, 1985) comentó, en el documental *Before Stonewall*, que uno de los mayores problemas que tenían los estudios psicológicos acerca de la homosexualidad era que se centraban en el análisis de casos específicos y no de la generalidad. Baile (2008) concuerda con que gran parte de estos estudios hasta la actualidad sufren de fallas metodológicas debido a que muchas personas ocultan su verdadera orientación sexual (por lo que es difícil conseguir muestras acertadas) y porque las muestras se solían hacer con casos psiquiátricos o penitenciarios sobre los que se planteaba reglas generales de conducta y contribuyeron a construir la imagen del homosexual como un individuo trastornado. La frase “salir del closet” es común para referirse al momento en que una persona admite su sexualidad, pero los homosexuales

tuvieron que “salir” del armario como comunidad en un proceso que empezó en el siglo XIX.

Las relaciones homosexuales estaban despenalizadas en gran parte de Europa en el siglo XIX, Reino Unido, EUA y el resto de América, no obstante, eran renuentes a eliminar el postulado de la perversión. El movimiento homosexual más antiguo se fundó en Alemania en 1897 por el científico alemán Magnus Hirschfield, quien se basó en la obra de Ulrichs para plantear que “la orientación sexual no era un fenómeno de condiciones excluyentes sino que existía en un continuo”, es decir, que las personas sentían en mayor o menor medida atracción erótica por el mismo sexo (Ardila, 2008). Hirschfield formó el llamado *Comité científico y humanístico* y en 1919 fundó el primer instituto de investigación sexual en Berlín, donde reunió los principales tratados de sexología de la época. Su mayor contribución fue abogar por la igualdad de derechos de los homosexuales a través de un enfoque científico y la eliminación del párrafo que establecía la penalización de la “sodomía” en el código penal alemán. Su obra influyó en la creación de movimientos de liberación en Holanda, Inglaterra y los Estados Unidos (como el *Society for human rights* formado por Henry Gerber en 1924) y de un Congreso Internacional de la Liga Mundial para la Reforma Sexual, precedida por Bertrand Russell en 1929:

“todo esto llevo a que se tomara conciencia de un grupo humano bastante grande, que durante muchos siglos había vivido sin que se les reconociera sus derechos ni su estatus como minoría”, (Ardila, 2008, p.80).

Sin embargo, el surgimiento del nazismo en Alemania provocó la quema de su instituto en 1933 y la extinción de estos movimientos, así como el asesinato de más de 5 mil homosexuales en los campos de concentración. Hirschfield se exilió y el triángulo rosa que usaron los prisioneros nazis se volvió un símbolo de la persecución.

“La visión de la homosexualidad se fue modificando progresivamente a medida que transcurrió el siglo XX, fundamentalmente en los países occidentales de corte constitucional, donde se protegió a las personas sin distinción de condiciones personales. Este avance se dio principalmente después de las atrocidades de la Segunda Guerra Mundial.”, (Baile, 2008, p.135)

La segunda mitad del siglo vio transformaciones fundamentales para que el discurso homofóbico cambiara. Las investigaciones en los 50s de Hook y Kinsey fueron los primeros estudios determinantes realizados en una muestra de población representativa sobre las diversas manifestaciones de la sexualidad humana. Los “reportes Kinsey” trastocaron la concepción al revelar que entre un 4 y 10% de la población masculina podía ser considerada homosexual y que gran parte de los heterosexuales había incurrido alguna vez en estas prácticas. “Eso supuso un fuerte golpe contra la consideración de la homosexualidad como algo marginal y exclusivo de personas con problemas”, explica Baile (2008, p.135). A su vez, Hook demostró que la concepción de que los homosexuales eran personas con problemas psicológicos era equivocada ya que no se había estudiado la conducta homosexual en una persona bien adaptada a la sociedad. A partir de esto, numerosos científicos, filósofos y políticos abordaron la cuestión “gay” lejos de los prejuicios morales y culturales.

“La vida homosexual durante la primera mitad del siglo XX se caracterizó por el secreto, el aislamiento, la negación, los sentimientos de odio hacia sí mismo y la autodestrucción (...) la vida gay se centró en bares, saunas, playas, parques y en reuniones privadas, generalmente, de personas de alta clase social. Esto ocurrió en Estados Unidos, Canadá y Europa, pero también en otras partes del mundo, incluyendo América Latina” (Ardila, 2008, p.85).

Ardila explica que la comunidad gay se conformó dentro de una atmósfera represiva como lo fueron las dictaduras europeas de la posguerra, las leyes anti homosexuales del mundo comunista, las ideas conservadoras del general MacArthur en EUA y el catolicismo en España y América Latina. Los movimientos de liberación racial y femenina sembraron el campo para que los homosexuales pudieran formar parte también de los reclamos y ser visualizados. Los eventos de Mayo del 68 y la llamada “generación de las flores” generaron un eco por Europa y Norte América, donde se comenzaron a crear ciertos “paraísos gay” en grandes ciudades como Nueva York, San Francisco, Amsterdam, Rio de Janeiro, etc.

“Se encontró que los homosexuales tienden a vivir en ciudades grandes, en proporción mayor que los heterosexuales; existe un proceso migratorio que comenzó hace muchos decenios y tiene como objetivo lograr mayor posibilidad de anonimato e integrarse a comunidades gay” (Ardila, 2008, p.93).

Un momento clave para la formación de la comunidad y movimiento GLBTI como lo conocemos hoy ocurrió en las calles de Manhattan. La madrugada del 28 de junio de 1969, la policía allanó el Stonewall Inn - el único bar donde se permitía a los hombre bailar entre ellos ubicado en Greenwich Village, barrio conocido por su apertura a todo tipo de minorías y caracterizado por un estilo de vida bohemio e intelectual-. Las redadas policiales a bares gay eran habituales (en los Estados Unidos, Europa y América Latina), tras las que se publicaba los nombres de los arrestados y conllevaba una especie de estigmatización social pues provocaba en muchos casos el bochorno social, problemas familiares, despido laboral y hasta el suicidio. Sin embargo, en esta ocasión, mientras se llevaban grandes grupos de presos, los clientes del bar comenzaron a gritar y golpear a los policías. Los disturbios crecieron rápidamente y el grito de “*gay power*” (“poder gay”) llamó la atención de la prensa. Los manifestantes insistieron en que los abusos no se repetirían. Numerosos grupos emularon el ejemplo de Stonewall y fueron el germen para los movimientos de gay y lesbianas dentro y fuera de los Estados Unidos.

El cambio de paradigma científico y las presiones generadas por los movimientos de liberación llevaron a que, finalmente, la Asociación Americana de Psiquiatría (APA) y la Organización Mundial de la Salud (OMS) retiraran a la homosexualidad de su catálogo de psicopatologías en 1973 y 1978. Los estudios no encontraron diferencias físicas o psicológicas entre homosexuales y heterosexuales por lo que la APA concluyó:

“todas las mayores asociaciones profesionales sobre la salud mental han ido reconociendo que la homosexualidad no es una enfermedad. (...) Los expertos encontraron que no cumple los criterios para ser considerada como una enfermedad mental”

Asociación Americana de Psiquiatría. Citada por (Baile, 2008, p.181).

Esto eliminó la existencia oficial de tratamientos curativos – incluyendo técnicas como la castración y la lobotomía

2.1.2.5. *“We are here, we are queer, get used to it”*

Con la despatologización cambió de nuevo el discurso hacia uno más incluyente en el que la homosexualidad no es ya un mal, un vicio o una enfermedad, sino una tendencia natural y un rasgo de personalidad. Casi todas las constituciones emitidas a partir de la década de los 90 eliminaron la discriminación por orientación sexual y en la mayoría de países se acabó con las leyes que la penalizaban.

No obstante, “en muchos países donde las leyes no persiguen los actos homosexuales, existe un odio que se traduce en una represión sutil de la libertad de expresión y de obrar de las personas homosexuales, las cuales deben vivir su orientación sexual, y lo que ello conlleva, de forma oculta. Es lo que se denomina homofobia sutil” (Baile, 2008, p.142).

Es decir, que aunque la discriminación explícita desapareció bajo la postura oficial de muchos países de occidente, la homofobia sigue existiendo como un prejuicio aceptable.

Con los movimientos GLBTI surgieron también otros como los sectores más conservadores de judíos, católicos y protestantes que los condenan en base al texto bíblico; Fone (2008) advierte que “la visibilidad también puede perjudicar la tolerancia: un encuentro en la calle – dos mujeres que se besan, dos hombres cogidos de la mano – todavía es algo que molesta” (p.572). Baile concuerda con que en muchas sociedades, la homofobia sutil sigue siendo un fuerte elemento de coerción que lleva a muchos homosexuales a ocultarse o negar su orientación en pro de una integración social. Por otra parte, la eliminación de las leyes y aceptación de la comunidad gay no es un fenómeno difundido de igual forma por todo el mundo. Actualmente hay todavía 71 países que penalizan la conducta homosexual (siete donde es punible con pena de muerte) (mirar anexo No. 1), existe un gran abismo entre la acogida de los holandeses o canadienses y la tortura de árabes y africanos.

La visibilidad va de la mano con la aceptación, en países donde hay mayor apertura se revela que hay mayor número de homosexuales que se reconocen como tal.

“(los homosexuales) están inmersos en la sociedad fabricada por y para los heterosexuales. Están sometidos a las presiones de una sociedad homofóbica que los lleva en muchos casos a tratar de pasar por heterosexuales”, (Ardila, 2008, p.113).

Es así que la homofobia no se limita a los heterosexuales sino también a los homosexuales, quienes en ocasiones experimentan un fuerte sentido de culpa y rechazo hacia sí mismos, lo que dificulta su autodefinición o la aceptación de sus sentimientos. Fone agrega que la homofobia subsiste primero como una condición de la psique, pero también gracias al pasado histórico y la tradición moral-religiosa:

“la homofobia, antes de ser una forma de fanatismo o intolerancia, ratifica valores de la sociedad y de las instituciones que la constituyen y la rigen. Para algunos, parece tener la fuerza de una orden de la naturaleza, que habla de las profundas estructuras del ser interior...”, (Fone, 2008, p.574).

Es ahí donde el discurso discriminatorio sigue encontrando un fundamento que se manifiesta en todos los estratos con abusos físicos y verbales, protestas, y hasta en el lenguaje cotidiano.

Sin embargo, “desde Stonewall, las lesbianas y los hombres gays han celebrado su creciente presencia pública, así como la desfachatez, subversión y diferencia del estilo y la política *queer*. Ahora desafían la homofobia al cantar: *we’re here, we’re queer, get used to it*” (“estamos aquí, somos desviados, acostúmbrense”), (Fone, 2008, p. 560).

Los efectos de las últimas cuatro décadas han permitido a los homosexuales salir del “dominio oscuro de lo innombrable” (Pollack, 1987, p.71). Las ratificaciones de la APA y los estados permiten la liberación de la idea misma del sexo como un acto reproductivo sino también como la búsqueda de la satisfacción erótica y afectiva. Por otro lado, hay mayor la apertura de las comunidades de sus “guetos” urbanos, su integración y visualización como comunidad.

La epidemia del SIDA de los 80s y 90s afectó de nuevo la visión de los homosexuales al ser considerada como una especie de castigo divino hacia su “práctica anti natura”. Pero al comprobarse que la enfermedad estaba asociada a actividades de riesgo más que a grupos determinados, los movimientos GLBTI lucharon para que no se lo usara como un argumento discriminatorio. De este evento devino un cambio importante también en la actitud de las parejas homosexuales, provocó que muchas buscaran una mayor estabilidad afectiva y legal (Baile, 2008). Con esto surgió el mayor debate mundial en torno a la temática GLBTI actual: el matrimonio y las familias

homoparentales. En el mundo, apenas 16 países admiten legalmente el matrimonio entre personas del mismo sexo y 23 las uniones civiles; Dinamarca fue el primer estado en permitir el registro legal de la sociedad doméstica en 1989 (Ardila, 2008). Los argumentos de los sectores conservadores son que este tipo de uniones atenta contra la institución del matrimonio y del núcleo familiar. Curiosamente, de 23 países que aceptan la adopción de personas homosexuales, cerca de la mitad lo hace no como pareja sino como personas solteras. Pese a que los estudios revelan que el 90% de personas criadas en hogares homoparentales no resultan ser homosexuales y que no hay diferencias entre hijos criados por parejas gay o heterosexuales, sigue existiendo la percepción de que constituyen un peligro para el desarrollo social y sexual del niño o niña (Ardila, 2008).

El hecho de que se hable de familias homoparentales demuestra los cambios que ha sufrido el discurso social en menos de 50 años.

“En muchos países se ha formado una comunidad gay que generalmente es muy activa y brinda apoyo en asuntos personales, jurídicos, económicos y de aceptación social” (Ardila, 2008, p.116).

Para Baile, la constitución de las comunidades GLBTI y la reivindicación de sus derechos es un hecho impresionante:

“No debemos olvidar que esta normalización de la homosexualidad es, en realidad, revolucionaria. El hecho de que una minoría siempre marginada y, casi siempre perseguida, haya logrado tan rápido la inserción social que hoy observamos es un fenómeno sin precedentes en la historia”, (Baile, 2008, p.138).

En pocos años, los gays pasaron de la oscuridad a la visibilidad, con el cambio de discurso también hay una transformación de la imagen social en la que el homosexual no es simplemente la “loca” o el “pervertido” de la modernidad, sino que los mismos gays adoptaron actualmente un imaginario que incluye hombres corpulentos y un ideal de belleza varonil.

La construcción de la homosexualidad como discurso, como señala Ardila, implica una “categoría de construcción social”: las nociones de feminidad y masculinidad no son eternas ni universales, tienen que ver con las costumbres y la educación. Foucault se refiere a la creación de la homosexualidad como categoría, que

se convierte en una entidad susceptible de identificarse, analizarse y, por lo tanto, “tratarse”. En realidad, tanto la homosexualidad como la heterosexualidad serían categorías elaboradas histórica y culturalmente” (Ardila, 2008).

2.1.3. *Lo Queer: invención de una identidad gay*

A finales de los años 80 e inicios de los 90, la crisis del VIH/SIDA vinculó a la enfermedad a los colectivos GLBTI; tener VIH se convirtió en casi una acusación de ser homosexual. En muchos países (con especial fuerza en los Estados Unidos), grupos cristianos de derecha argumentaban que los homosexuales debían morir y difundieron el mito de que el virus era una especie de “castigo divino”. En este escenario nació la llamada Teoría Queer, como respuesta al resurgimiento del discurso homofóbico.

“Al principio, la teoría queer nació como respuesta de los teóricos ante los mitos imperantes acerca de la epidemia y la inactividad y débil respuesta estatal para afrontar este problema sanitario”.

Morris. Citada por (Talburt y Steinberg, 2005, p.35).

Fone (2008) afirma que “la identidad llegó a ser un tema de discusión; en la década de 1980, los *gays* de los 70s devinieron *lesbianas y hombres gay*” (p.557). El término *gay* – popularizado durante los años 40 en el mundo anglosajón por los homosexuales – ganó una carga positiva para referirse a sí mismos. La palabra inglesa *queer* - que en español puede significar “raro”, “maricón”, “loca”, “tortillera”, etc. – sufrió una transformación similar.

“Anteriormente, el término queer era, en el mejor de los casos, una jerga para homosexual, en el peor, un término de abuso homofóbico. En años recientes, *queer* ha sido usado de otra manera, a veces como un término que sirve como coalición de identificaciones sexualmente marginales y en otras para describir un modelo teórico naciente”, (Jagose, 1996, p.1),

La palabra fue usada en este contexto por primera vez por la socióloga feminista Teresa De Laurentis durante una conferencia en la Universidad de California en febrero de 1990. Autores como David Halperin, Joshua Gambon, Eve Sedgwick y Judith Butler

conceptualizaron a queer como un término, una teoría y una identidad (Morris citada en Talburt y Steinberg, 2005).

Para comprender la teoría queer se debe partir de los conceptos de identidad y sujeto. María Morris (citada en Talburt y Steinberg, 2005) plantea que la filosofía occidental ha normalizado y encasillado a los sujetos como sustancias estables con características y límites determinados desde Aristóteles, es decir, que la identidad del sujeto era definida por caracteres innatos como la sexualidad y el género. Sin embargo, la corriente posestructuralista y las feministas cuestionaron que la subjetividad fuera unívoca e innata, sino que está construida por factores como el género, la etnicidad, la educación, el estrato social, etc. Para los filósofos Jacques Derrida y Michel Foucault la identidad de un sujeto no es un concepto estable, sino inscrito en un contexto histórico-cultural que lo determina y lo transforma. Revelan que las categorías como la del sujeto se producen en un marco contextual y se manifiestan en relaciones discursivas y no discursivas en diferentes estratos (Morris citada en Talburt y Steinberg, 2005). Por ejemplo, veamos la identidad de un negro sudafricano antes y después del Apartheid: su condición étnica no cambia, pero con la transición del discurso racista a uno incluyente, su identidad pasó de ser la de un sujeto marginado a uno con igual categoría a un ciudadano blanco; es decir, su identidad no era estable sino que podía fluctuar con el cambio de contexto social. Foucault explica que los sujetos están normalizados en la sociedad mediante una intrincada red de prácticas discursivas reguladas a través del poder - al que entiende como una interacción dinámica de relaciones entre sujetos - y estabilizadas por medio de las instituciones sociales como la Iglesia, el Estado, las leyes, etc (Halperin, 1995).

La segunda mitad del siglo XX vio el surgimiento de diversos movimientos por la reivindicación de los derechos civiles: raciales, feministas, de clases sociales y los colectivos GLBTI, bajo lo que llegó a denominarse políticas de identidad. Judith Butler explica que el pensamiento político de ciertas personas podría verse enmarcado por la pertenencia a una minoría; las políticas de identidad buscan influenciar en la opinión pública para que se acepte su perspectiva como minoría (Talburt y Steinberg, 2005). Basándose en los conceptos posestructuralistas, la teoría queer se alineó a esta forma de activismo.

“Las identidades políticas contemporáneas se basan, cada vez más, en lo que se hace en lugar de en lo que se es. (...) estas identidades marcan límites de las acciones y estrategias de los individuos para crear alianzas en la esfera pública” (Talbot y Steinberg, 2005, p.29).

En *Historia de la sexualidad*, Foucault estableció que las sociedades occidentales viven regidas por un estricto código de comportamientos sexuales socialmente aceptados; este discurso - eminentemente heterosexista, machista y moralista - se manifiesta a través del lenguaje y las acciones. La obra del filósofo es fundamental para muchos activistas gay pues explica cómo el discurso heterosexual dominante funciona en distintos niveles. “El poder está en todas partes”, afirmaba Foucault, “nada comunica el sentido de esto más elocuentemente que la experiencia del armario. El closet es nada más que el producto de las complejas relaciones de poder”, afirma el teórico queer David Halperin (1995, p.29). Explica que el imaginario del closet (como se conoce comúnmente a ocultar la identidad sexual) es una reacción a las diversas desvalorizaciones que sufren los homosexuales y al estigma que puede suponer salir de él, también es someterse a un imperativo social impuesto por la mayoría heterosexual y la falta de reconocimiento que la “heteronorma” da a las formas marginales de sexualidad. Butler aplica la teoría de Foucault para afirmar que la construcción de la identidad de género no es necesariamente natural sino inducida artificialmente por la sociedad. Al analizar el caso de la mujer por ejemplo: en apenas un siglo su identidad pasó de ser la de “ama de casa”, madre y esposa y ganó independencia hasta colocarla al mismo nivel del hombre. El proyecto queer propone analizar las categorías de género y sexualidad (masculino/femenino) para desestabilizar el discurso de que la heterosexualidad es la sexualidad normal, partiendo del conocimiento de que las identidades son construcciones categóricas arbitrarias, contingentes e ideológicas (Jagose, 1996). En este contexto, el sujeto se problematiza, la ética queer busca independizarlo de los principios universales que buscaban normalizarlo (o marginarlo) y reivindicar el poder para identificarse a uno mismo fuera de los márgenes de la heteronorma (Henriquez, noviembre 2011). Así, la identidad de un hombre gay deja de estar sujeta a los estereotipos que la sociedad heterosexual le impone (afeminamiento), se *resiste* a ser ocultada y busca la representación a nivel individual y colectivo.

En un primer momento, De Laurentis y Butler pretendieron conceptualizar una “identidad queer” que abarcara no solo a lesbianas y gays, pero también a bisexuales, transexuales, intersexuales y “toda aquella persona marginada por la sexualidad convencional”. No obstante, varios autores consideran que la teoría queer tiene varios limitantes. En primer lugar, el término queer no se ha difundido mucho entre los colectivos GLBTI debido a que, como señala Butler, primero hay que reivindicar el uso de *gay* o *lesbiana* (los cuales aún mantienen connotaciones negativas). Por otra parte, De Laurentis lo abandonó al ver que podía convertirse en una categoría tan limitante como las impuestas por los heterosexuales y, más aún, que su uso comenzó a mercantilizarse hasta volverse en sinónimo del consumismo y la estética conducida a los públicos homosexuales. Por otro lado, se consideró que este proyecto era demasiado anarquista pues no tomaba en cuenta que aun las acciones individuales están enmarcadas en un contexto colectivo y que, por lo tanto, era demasiado irreal pensar que la sociedad cambiaría sin una identidad o discurso político unitario (Butler, 2002).

Sin embargo, Jagose afirma que “lo queer es menos una identidad que una crítica a la identidad”. Esta teoría ha sido reevaluada por varios teóricos para constituir la en un proyecto político que busca unir a las comunidades GLBTI en una especie de activismo que modifique los discursos homofóbicos de la opinión pública. Jagose señala que la simple irrupción del término queer supone, primero, una subversión del lenguaje homofóbico que anteriormente servía para humillar a los individuos y categorizarlos, y, segundo, una “constelación” de posibilidades para reconstruir la identidad de gays y lesbianas frente a los discursos opresivos (Jagose, 1996).

2.1.4. El imaginario arcoíris: cultura, medios de comunicación y modelos de representación

Cuando se piensa en un homosexual (especialmente en el contexto latinoamericano), lo más probable es que el común de las personas visualice un hombre afeminado, de vestir elegante aunque un tanto extravagante, formas amaneradas y teatrales de expresión y, posiblemente, tiene en su mente la imagen de un peluquero o un diseñador de modas. En otras palabras, lo que estaría imaginando es lo que se llama cotidianamente como un “maricón”. La cotidianidad, los medios de comunicación, el Cine, la misma historia y discursos sociales han hecho de este el referente más

recurrente de la homosexualidad en el imaginario colectivo. Sin embargo, la identidad de un homosexual trasciende estos estereotipos y no responde necesariamente a un proceso colectivo sino a un conjunto de características individuales. La teoría queer y los llamados “estudios homosexuales” han tenido una importante influencia en el discurso y el imaginario alrededor de la homosexualidad identificando y revirtiendo los estereotipos, también construyendo nuevos modelos de representación.

El sociólogo Michael Pollack (1987) afirma que “uno de los efectos más espectaculares de la liberación sexual de las últimas décadas es que la homosexualidad ha salido del dominio oscuro de lo innombrable” (p.71). Hasta hace poco, era tratada como un tabú (en muchas sociedades continúa siéndolo) y esto significa no solo el rechazo sino la negación de la existencia de una identidad gay. Uno de los objetivos principales de los colectivos GLBTI y la Teoría Queer es alcanzar la *visibilidad* – entendida como captar la atención de la opinión pública – como un medio para reivindicar derechos e identidades por medio de manifestaciones, desfiles, etc. En una sociedad en la que para que algo exista debe estar mediatizado, el discurso cultural y mediático adquieren un papel decisivo para reivindicar las identidades e imaginarios gay en la sociedad. Por primera vez en la historia, los homosexuales tienen la posibilidad de conformar su propia imagen.

“Los hombres gays y las lesbianas han comenzado a aparecer ocasionalmente en los medios información populares desempeñando papeles diferentes de la trágica víctima o la lesbiana depredadora” (Fone, 2008, p.558).

La representación mediática y cultural adelanta un paso enorme para el reconocimiento de los colectivos GLBTI ya no como grupos reducidos sino grandes y variados que forman parte natural de la vida social.

“La visibilidad cultural puede allanar el camino hacia la protección de los derechos civiles y las imágenes afirmativas de gays y lesbianas en los medios convencionales (...) pueden apoderar a quienes hemos vivido la mayor parte de nuestra vida sin ninguna validación por parte de la cultura dominante”

Nancy Lesko. Citada por (Talburt y Steinberg, 2005, p.171).

El tema de la representación funciona en dos sentidos: primero, presentar ante al público heterosexual la existencia de los colectivos gay dentro de una sociedad que solo

los concibe como figuras estereotípicas, y, generar modelos representativos positivos para las audiencias homosexuales.

Analicemos el primer sentido. En una telenovela mexicana transmitida a nivel nacional por el canal Gama TV actualmente – *Amores Verdaderos* – se presenta un personaje gay: un cocinero llamado Jean Marie que divierte a las audiencias con sus actitudes afeminadas y aires de diva para generar humor. Como este, se puede encontrar personajes similares en otros programas de ficción o los característicos noticieros de prensa rosa en los distintos canales. Autores como Pollack y Morris han denominado a este personaje de varias formas, pero podría llamarselo el estereotipo de la “loca”.

“La imagen de la *loca* - que es a la vez el estereotipo de la representación que los heterosexuales se hacen de la homosexualidad – resume todos los elementos propios de los prejuicios anti homosexuales y del humor del ambiente” (Pollack, 1987, p.89).

Históricamente, el homosexual es asimilado con este estereotipo como un modo caricaturesco de representación mental proveniente de la noción de que el gay, por naturaleza, adopta un rol femenino. La homosexualidad masculina genera un choque en las audiencias heterosexuales debido a que trasgrede la oposición marcada entre lo masculino y lo femenino. *La loca* han sido usada como un estereotipo poco amenazador y humorístico que las personas pueden identificar fácilmente y que, por consecuencia, se extendió a toda la población homosexual masculina.

El historiador del cine, Richard Dyer, es uno de los autores que más han estudiado el tema de los estereotipos gay, en sus libros *Stereotyping* y *The Role of Stereotypes*, explica que son formas fáciles de asimilación y representación de la realidad y los sujetos complejos. Señala que las sociedades tienen una necesidad ineludible de ordenar la complejidad de los problemas que plantea la cultura en formas tipificadas y generalizadoras como los estereotipos, son proyecciones ficticias del mundo con valores sociales y estéticos que aceptamos como verdades definidas por consensos. Pero, para Dyer, aunque los estereotipos parecen ser en apariencia simplistas y consensuados, su naturaleza en realidad contiene una gama más profunda de conceptos y referentes que, siguiendo la línea de Foucault, provienen de discursos impuestos desde el poder. Dyer afirma que los estereotipos son entes sociales (por su función en el pensamiento social) y estéticos/mediáticos (por su función en la ficción).

Por un lado, son “la proyección en el mundo de nuestro valor, nuestra posición y nuestros derechos” (Dyer, 2002, p.1), es decir, constituyen la manera cómo la sociedad nos identifica pues la función principal de un estereotipo es delimitar la definición de un grupo y de la pertenencia a él o su marginalidad. Al mismo tiempo, son entes estéticos porque al ser aplicados a la ficción, los tipos son personajes construidos con rasgos inmediatamente reconocibles en base a referentes reales. Pero la característica del estereotipo es que además de ser un personaje estático, tiene una narrativa implícita de la que no se puede desligar.

Al aplicar esto a “la loca”, se debe considerar que la homosexualidad es un fenómeno complejo, la identidad queer constituye en sí misma un problema difícil de identificar debido a la multiplicidad de características que un hombre gay puede tener. En consecuencia, “la loca” surge como una forma sencilla de representación que se hace el heterosexual, pero aunque parece simplista, conlleva toda una serie de prejuicios homofóbicos y sexistas, pues el problema con la loca no es exactamente su preferencia erótica sino el semejarse a una mujer. Según Pollack (1987), el estereotipo de “la loca” se origina también porque en la realidad es la imagen homosexual más reconocible e indica que esto se debe a que muchos gays adoptan esta identidad como un recurso de identificación como grupo frente a la situación de opresión. Siguiendo a Foucault, la teoría queer concluyó que los homosexuales viven en un contexto represivo controlado por un discurso heterosexual dominante, así, este discurso constituye el poder que impone este estereotipo de una manera tan arraigada que se convirtió en el modelo representativo predominante y más aceptado culturalmente tanto en la realidad como en la ficción.

El profesor de estudios queer de la Universidad de Chicago, James Sanders (2007), señala que la televisión estadounidense de mediados del siglo XX construyó un imaginario del hombre ideal heterosexual, caucásico y de clase media. Si observamos - como afirma el comunicólogo Néstor García Canclini, que la televisión latinoamericana está bombardeada por productos americanos – los medios regionales de Ecuador han construido un ideal similar al menos en cuanto a su heterosexualidad. En su tesis, *Quito Gay*, el antropólogo ecuatoriano Patricio Aguirre Arauz afirma que en el Ecuador:

“la prensa, el cine, el teatro, la literatura se convierten en escenarios que revelan las formas estereotipadas y discriminantes de los homosexuales. Los periódicos locales

y algunos programas de televisión (...) muestran que el homosexual es promiscuo, sucio, afeminado, travestido, que tiene un género ambiguo fuera de los parámetros normales que puedan validar su reconocimiento público”, (Aguirre Arauz, 2010, p.15).

Los medios manejan contenidos que presentan imágenes culturalmente aceptables cargadas de estereotipos que intentan dibujar una realidad específica pero que solo muestra una parte de todo un contexto con dinámicas propias.

De vuelta al caso de *la loca televisiva*, en muchas telenovelas, comedias, noticieros de farándula, concursos, se presentan estos personajes gays, pero como indica Lesko (citada en Talburt y Steinberg, 2005): “los homosexuales están bien si hacen gracia, si son identificables y, por encima de todo, están des-sexualizados” (p.167). En el caso del chef del ejemplo, este personaje es caricaturesco y humorístico, pero nunca manifiesta abiertamente su deseo sexual por alguno de los personajes masculinos. Un referente en la televisión ecuatoriana fue Juan Sebastián “Juancho” López, una figura conocida por participar en varios *reality shows* y declarar abiertamente su homosexualidad, aunque los programas como *Bailando por un sueño* explotaban su sensualidad siempre lo hicieron enfocados hacia un público femenino. Estos personajes asexuales responden a que el discurso mediático en América Latina, así como en los Estados Unidos, tiene una fuerte influencia de los valores morales religiosos y es controlado por élites constituidas por heterosexuales. Para el público heterosexual es admisible presentar un personaje gay siempre que no manifieste su preferencia sexual que atente contra su imaginario y sus valores morales, religiosos y su visión normalizada del erotismo. Por otra parte, Aguirre explica que gran parte de la prensa ecuatoriana (y esto se puede observar en medios de otros países también) en un intento de visibilizar a las comunidades homosexuales en las ciudades tienden a proyectar la imagen de que padecen de una “condición” trágica y, si se quiere, un estilo de vida clandestino; señala por ejemplo que los lugares de reunión de personas queer son vistos como guetos oscuros y las fotografías que los muestran censuran sus rostros como si pretendieran ocultar su identidad por ser reprobable.

Sin embargo, en los últimos años vemos que ha habido un cambio en el discurso homofóbico mediático. Hace dos años, el cantante Ricky Martin reafirmó públicamente su homosexualidad, su declaración se convirtió en un fenómeno multimediático que captó la atención de la prensa, la televisión, revistas, radio, redes sociales y hasta un

libro. Tal vez, el puertorriqueño es el caso más evidente de cómo el nuevo discurso aún en América Latina puede llegar a aceptar la homosexualidad, pero condicionada. En su carta, Martin expuso su “condición” como algo que durante mucho tiempo le causó sufrimiento, pidió disculpas a sus fans y afirmó que aspiraba a ser feliz y tener una familia. Nancy Lesko analiza un caso similar en el medio estadounidense cuando la actriz Ellen DeGeneres “salió del closet” durante un episodio de su comedia *Ellen* (1997). Lesko explica que la declaración de la actriz se hizo en términos dosificados, en los que expresaba ser una víctima del rechazo hacia su homosexualidad y su aspiración a tener una familia (un ideal eminentemente heterosexual de “normalidad”). Entre las dos celebridades se ve como en ambos medios, la figura del “homosexual aceptable” es la de una víctima de la homofobia y la de alguien que aspira a alcanzar la heteronorma, pero ocultan su faceta sexual. Sanders (2007) expone que varios movimientos GLBTI han aprovechado la figura de estos famosos para transformarlos en voceros y nuevos modelos representativos de la causa gay. Pero al mismo tiempo, advierte que detrás de estos discursos se mantiene el tabú de la sexualidad, son inofensivos para la moral heterosexual y excluyente con aquellos queer “inaceptables” como travestis, transexuales y gays de clases trabajadoras.

Lesko advierte que la visibilidad no siempre supone un progreso, pues sin el reconocimiento social puede inducir a una confusión entre las prácticas de interpretación y los intereses de los grupos de poder; es decir, los reclamos de los colectivos GLBTI pueden ser manipulados o malinterpretados para introducirlos en la agenda pública. En los Estados Unidos y Europa por ejemplo, gays y lesbianas son vistos como un mercado definido por los medios de comunicación y la publicidad: “anunciantes y corporaciones suscriben publicaciones queer e incentivan la proliferación de identidades queer específicas para crear nuevos mercados especializados”, escribe Sanders (2007, p.47). Este intento de capitalizar las identidades fue advertido por De Laurentis y Butler y ha implicado que los públicos queer tengan una influencia similar a la de los heterosexuales en la forma como construyeron sus imaginarios estéticos de belleza e ideales de vida. Pollack (1987) explica que de este nuevo imaginario mediático y cultural ha surgido entre los hombres gay la imagen del “macho” como contrapunto a la “loca”. Hombres musculosos con abdómenes definidos, elegantes casanovas cosmopolitas, vaqueros y atletas, el nuevo ideal al que aspiran muchos hombres homosexuales es la de subrayar sus cualidades masculinas frente a las

femeninas que anteriormente se les imponían. Pero tanto Lesko como Sanders advierten que ambas figuras, así como lo son para los heterosexuales, son negativas pues imponen ideales y modelos poco realistas. También señalan que estos discursos aparentemente tolerantes son en el fondo discriminatorios pues la tolerancia no implica respeto sino la aceptación condicionada del otro. Para que un discurso mediático conlleve un verdadero cambio debe tener una apertura completa para consolidar imaginarios positivos.

Representaciones positivas

Varios autores, como María Morris cuentan que al crecer como un sujeto queer (durante la segunda mitad del siglo XX) buscaban sin éxito personajes con los que identificarse en las narrativas populares de la televisión, los comics, la literatura:

“ni siquiera tenía palabras para explicar por qué no me identificaba con los personajes de la televisión. Mi intuición me decía que yo era diferente y que mi diferencia era mala”

Morris. Citada por (Talburt y Steinberg, 2005, p.43).

El profesor de literatura de la Universidad de Austin, Texas, Robert Linné (citado en Talburt y Steinberg, 2005) explica que “para muchas personas, el primer encuentro con un libro o película queer supone un hito en la historia de su vida. Los personajes queer de ficción son los primeros homosexuales que la gente llega a conocer y, por lo tanto, tienen una importante función como modelos y guías de roles en las nuevas formas de ser” (p.205). La ficción queer permite a muchos homosexuales (especialmente a los jóvenes) tener un primer contacto con su orientación y un modelo alejado de los estereotipos que dominan el discurso mediático general. “La literatura con protagonistas homosexuales rescata a la persona de la soledad y le concede sentimientos de pertenencia a una comunidad de individuos como ella”, afirma Susan Talburt (2005, p.28).

Anteriormente, tanto los productos mediáticos como artísticos de ficción tenían trabas para presentar personajes gay debido a la censura. Linné explica que la falta de este tipo de personajes implica una especie de aislamiento para el consumidor queer que no encuentra modelos representativos con los que identificarse. Peor aún, los

estereotipos negativos presentados en los medios generalmente no responden a las aspiraciones del lector o terminan por confundirlo.

“Todavía es más difícil que las imágenes queer sean realistas y positivas cuando los adolescentes de ambos sexos encuentran novelas con personajes queer, lo habitual es que el argumento o la caracterización reproduzca estereotipos limitadores o negativos”.

Linné. Citado por (Talburt y Steinberg, 2005, p.205).

Linné analiza que los personajes queer tanto de la literatura, el cine y la televisión solían presentarse con características estereotipadas o estar enmarcados en un argumento que lo llevaba hacia un final trágico (muerte, locura o suicidio) además de un comportamiento generalmente neurótico y la imposibilidad de realizarse como persona; esto constituye otra forma de modelo negativo. Por ejemplo, un adolescente que tiene un conflicto con su sexualidad busca personajes con los que identificarse y que le brinden confianza para aceptar su identidad, pero si en su medio no hay referentes o lo único que ve en la televisión o los libros son estereotipos que no representan su verdadera forma de ser (por ejemplo si el chico es un atleta sin ningún interés en la moda) o ve que la aceptación de su homosexualidad lo conducirá solamente al sufrimiento, se comprende que decida rechazar su identidad o la acepte con recelo, culpa o aprenda comportamientos que no respondan necesariamente a su verdadera identidad.

Sanders señala que a mediados del siglo XX, contados autores como Forster, Gertrude Stein y Allen Ginsburg dieron paso a una incipiente producción literaria con referencias queer positivas. Pero el cine y la televisión tardarían cerca de 40 años para presentar con recelo este tipo de personajes. En los Estados Unidos, series como *Dallas*, *Dawson's Creek* y *Six Feet Under* fueron las pioneras en presentar personajes gay sin finales trágicos (aunque sí angustia). Actualmente, el medio norteamericano y europeo ha logrado introducir argumentos queer que si bien lidian con los temas de la identidad y el rechazo, también explorar las relaciones de pareja y dan una visión realista de la diversidad de sus personajes homosexuales. Las cadenas televisivas privadas como HBO y Showtime han producido ficciones exitosas con temáticas gay como *Queer as folk* (1999-2003) o *The L-Word* (2004-2009). En 2012, el colectivo GLAAD (*Gays and Lesbian Alliance Against Defamation*, “Alianza de Gays y Lesbianas contra la difamación”), reveló que la televisión estadounidense presentó 31 personajes gay, un

4.4% del total de sus series (AFP, 05 de octubre de 2012). Aguirre señala en su tesis que estas ficciones han tenido un impacto importante en el público latinoamericano:

“la comunicación internacional en Quito en los últimos años, a través de la televisión, el internet, las alternativas de cable internacional y contrabando de CD’s y DVD’s, han hecho posible que las imágenes de la homosexualidad se contextualicen como un recurso que interactúa entre lo local y lo global. Esto ha ayudado a entender que la dinámica de los procesos de socialización, identificación y representación de la homosexualidad en Quito sea bombardeada y transformada a través de los procesos de globalización y, particularmente, de los medios que fomentan estilos y modelos importados en la formación de sus identidades” (Aguirre Araúz, 2010, p.38).

Es así que para muchos consumidores gay latinoamericanos, las ficciones estadounidenses y europeas han creado la oportunidad de encontrar modelos representativos positivos, lo cual tiene el efecto de afianzar una especie de identidad queer global, pero es la posibilidad de que el espectador encuentre una figura de identificación que por lo demás es muy extraña en nuestro medio.

Sin embargo, este tipo de ejemplos son aun escasos en la producción latinoamericana: en los programas presentados a nivel nacional en 2012 apenas se puede citar apenas tres ejemplos en las telenovelas transmitidas por Ecuavisa: *Cuchicheos* (Rede Globo), *Relaciones Peligrosas* y *Una Maid en Manhattan* (Telemundo), que reflejan contextos donde la homosexualidad tiene mayor aceptación como Florida (en este caso la tomo como producción latinoamericana) y Brasil.

Linné (citado en Talburt y Steinberg, 2005) resalta el hecho de que el consumo de estos productos culturales queer se hace aún hoy con cierto secretismo, y muchas veces genera una especie de obsesión en los consumidores. Sanders explica que la censura sigue siendo una traba para los productores, escritores y directores, así como el miedo de los medios al rechazo de las audiencias heterosexuales. La homosexualidad sigue siendo un tabú, pues arrastra una serie de calificativos históricos en el imaginario de la población mundial que no se aleja de las representaciones punitivas, el pecado, la perversión, la enfermedad o el estigma. No obstante, Sander explica que el estudio de las artes visuales, culturales, la literatura, las relecturas de estos productos y la apertura a nuevos modelos positivos con personajes realistas que logran llevar vidas plenas pueden ayudar a revertir el discurso heteronormativo. Estos productos pueden ser

positivos porque ayudan a reafirmar la identidad queer de los sujetos homosexuales por medios de la representación positiva, aunque advierte que no logran contrarrestar del todo el sentimiento de aislamiento y culpa que el discurso dominante impone.

2.1.5. *¿Cómo pensar lo queer en América Latina?*

El antropólogo y activista queer brasileño Luiz Mott (2001) afirmó: “hay que ser muy macho para ser gay en América Latina” (p.1). Los homosexuales latinoamericanos conviven diariamente con la clandestinidad, la discriminación, la marginalización y la violencia que el medio cultural les impone.

“La homofobia en la América Latina contemporánea tiene sus raíces más profundas en el machismo ibérico, cuyo fundamento ideológico se inspiró en los tratados de teología moral de la época de la conquista”, (Mott, 2001, p.2)

La sodomía era considerada uno de los crímenes más terribles a la par con el regicidio y la traición a la patria. Historiadores como Fone y Mott cuentan que al llegar los conquistadores, se encontraron con una gran variedad de prácticas sexuales que diferían de las restringidas costumbres judeocristianas. No existía una prohibición explícita sobre la homosexualidad: algunos pueblos como los Toltecas eran muy permisivos, mientras que los aztecas tenían regulaciones similares a las romanas. Ya en 1534, el cronista Gonzalo Fernández de Oviedo relató lo común que era encontrarse con el “nefando vicio” en su Historia General y Natural de las Indias. Mott expone que la Conquista coincidió con el mayor período de intolerancia en España y Portugal durante los siglos XVI y XVII, donde se instalaron más de una decena de Tribunales del Santo Oficio de la Inquisición. De igual forma, estos se crearon en las colonias españolas de México, Lima y Cartagena, con atribuciones para perseguir y arrestar a pecadores como los odiados sodomitas. Junto a la idolatría y el canibalismo, la sodomía se sumó a la lista de crímenes de los pueblos indígenas por su “falta de Dios”. Entre 1548 (año de la primera persecución) y finales del siglo XVIII, se juzgó a 283 hombres por el crimen de sodomía solamente en Brasil. Las penas iban desde el exilio hasta la hoguera y el juzgamiento implicaba un estigma irreparable.

En 1821 se levantó la Inquisición y bajo el modelo del Código Napoleónico, la sodomía fue despenalizada en la mayor parte de los nuevos países latinoamericanos

(dejándola fuera de sus códigos penales) como México (1871) o Brasil (1830). Sin embargo, naciones como Chile y Ecuador mantuvieron la prohibición hasta la década de 1990 y otras como Belice, Jamaica y Guyana siguen penalizándola hasta con cadena perpetua. El fantasma de la Inquisición sigue presente:

“América Latina como un todo, se caracteriza por la extrema virulencia del machismo y la homofobia, que reforzados por el omnipresente control familiar de inspiración cristiana, hacen que la suma de los factores inhiba el proceso de *coming out*” (Mott, 2001, p.2).

El discurso dominante heterosexual y machista (siguiendo la línea planteada por Foucault y Butler) se manifiesta en el contexto latinoamericano con gran fuerza debido a su tradición histórica y religiosa. El imaginario homofóbico de los siglos XIX y XX heredó las nociones de la homosexualidad como un pecado y una enfermedad. Esto implica no solo el rechazo, pero también el desconocimiento social que, en muchos casos, sume a los homosexuales en la clandestinidad; cafés, bares, discotecas, saunas se constituyen como una especie de submundo gay o “guetos” de interacción. Similar al caso estadounidense, los grandes centros urbanos como Río de Janeiro y Buenos Aires (más recientemente, México D.F., Bogotá, Lima y hasta Quito) albergan a grandes poblaciones homosexuales que migran del contexto restringido de los pueblos pequeños. Por otra parte, la clandestinidad implica que solo ciertas formas de representación (las más evidentes) se reafirmen en el imaginario colectivo heterosexual, haciendo aún muy limitada la verdadera diversidad de la población GLBTI y la restringe de la moral ciudadana.

En su ensayo *¿ser o estar queer en Latinoamérica?*, la lingüista Paola Arboleda explica que la lucha de liberación homosexual en el marco latinoamericano integra la historia de colonización, el imperialismo, el racismo y la desigualdad social, es decir, no dista de las múltiples luchas sociales que se viven en la región. El activista Tomás Iosa – uno de los fundadores del movimiento militante GLBTI de Córdoba, Argentina – escribe:

“aunque sus orígenes se remontan al menos hasta la década del setenta, cabe señalar que la sexualidad como campo de acción política ha adquirido mayor relevancia en América Latina a partir de 1990. En parte, debido a la articulación que numerosas

organizaciones hacen de sus demandas en un lenguaje de ciudadanía y como consecuencia de las políticas de prevención del VIH-SIDA” (Iosa, enero 2011).

El primer grupo de defensa de los derechos humanos – llamado Frente de Liberación Homosexual - se fundó en Argentina en 1969, siguiendo el modelo instaurado por las protestas de Stonewall. En 1974, la escritora Nancy Cárdenas creó un grupo similar en México y pronto le siguieron otros en Brasil, Colombia, Perú y Venezuela. La organización de la militancia GLBTI fue paulatina, en un primer momento se sumaron a los reclamos de otros grupos oprimidos hasta que en la década de los 90s comenzaron con sus reclamos por igualdad de derechos. Iosa señala que como otros movimientos a nivel mundial, los colectivos latinoamericanos siguen un proceso en dos etapas: el primero es transgresor, implica la resistencia por medio de diversas manifestaciones y su primer objetivo es conseguir el status quo por medio de la visibilidad; el segundo es el de la ciudadanía, que reivindica la igualdad de derechos ante la ley. A partir del 2000, las marchas se han convertido en las manifestaciones por excelencia de la reivindicación, destaca el desfile gay de Sao Paulo que cada año convoca a alrededor de 200 mil manifestantes. Las redes sociales ocupan un lugar destacado por su poder de convocatoria, permiten un espacio de relativo anonimato. Así, las marchas en defensa de los derechos GLBTI se han replicado por varios países como Colombia, Perú, Ecuador, México, Venezuela, etc. Con el objetivo de sacar a la “cuestión gay” de conseguir el reconocimiento público. Aunque Iosa admite que las marchas muchas veces se convierten en fiestas más que protestas y que no siempre se logra la visibilidad deseada como resultado de la mercantilización, estas son un espacio para la resistencia no violenta sino lúdica.

Al pensar en una identidad gay o queer latinoamericana (al menos en el caso de los hombres) surgen dos perspectivas distintas: la una es la del imaginario heterosexual estigmatizador del afeminamiento y promiscuidad, la otra es – como señaló el activista argentino Néstor Perlongher – el ideal importado anglosajón del “macho” caucásico, elegante y de clase media. Pero si se admite la diversidad de características culturales y étnicas propias del hombre latinoamericano, ambos arquetipos son excluyentes y limitados. El sociólogo y activista ecuatoriano Francisco Sánchez Ordóñez analiza por ejemplo el caso de los “fuertes” (gays que se presentan visiblemente afeminados) guayaquileños. La sociedad guayaquileña es marcadamente excluyente en función de etnia y clase social, pero también por su machismo. Sánchez cuenta que en 2010,

Amnistía Internacional reportó abusos policiales hacia homosexuales bajo la excusa de la “regeneración urbana” a quienes se les prohíbe ocupar o exhibirse en espacios públicos como el Malecón 2000 por conceptos de moral y estética.

“La clasificación de actos permitidos y no permitidos bajo preceptos de cierta moral, ha generado la exclusión de personas cuyas identidades sexuales y de género no están adscritas al sistema heteronormativo imperante” (Sánchez, enero 2011, p.99).

Como sucede en otros lugares, los “fuertes” guayaquileños son relegados a la clandestinidad de los guetos, pero no solo por los heterosexuales sino también por los mismos gays de clase media.

“La matriz expresada por muchos gays de clase media, influye en la exclusión de aquellas personas que, por razones de clase y raza, no encajan ni se identifican con el modelo gay imperante” (Sánchez, enero 2011, p.99).

Siguiendo el modelo anglosajón del “macho elegante”, muchos homosexuales de clases media o alta prefieren no ser identificados como “locas” sino como personas productivas por lo que se separan de ellos en los espacios que ocupan y por las profesiones que ejercen.

“El tema del afeminamiento se cruza con lo racial y de clase en un segundo plano cuando los gays de clases medias catalogan de *cholas* a aquellos que no pertenecen a su clase social”, esto se traduce en la broma común de que: “si tienes plata eres gay, sino eres maricón” (p.106). Así, estos homosexuales “asimilacionistas” buscan integrarse y disminuir el rechazo del discurso heteronormativo desechando aquellos rasgos de feminidad y por ende excluyendo a “las transgresoras” *locas o fuertes*.

La clase social también inciden en el proceso de *coming out*. Michael Pollack (1987) afirma que “el origen y la pertenencia de clase influyen en la facilidad que cada individuo tenga para integrarse en el medio y llevar una doble vida” (p.82). Explica que, paradójicamente, la frecuencia de los contactos sexuales disminuye a medida que se asciende en la jerarquía social ya que tienen métodos de inculcación más rígidos y mayor vigilancia, pero los homosexuales de las clases pobres suelen tener más dificultades para aceptar su identidad y cargan mayores sentimientos de culpa. “La mayor persistencia de los sentimientos de culpabilidad entre los homosexuales de las clases populares se explica por la mayor hostilidad hacia ellos”, debido a que el

contexto educativo y moral suele estar regido por valores religiosos profundamente arraigados y la falta de información (muchas veces impedida por el discurso religioso) sobre la naturaleza de la homosexualidad, es decir, el tabú en estas clases se mantiene con mayor fuerza. Por otro lado, el cerrado y tradicional mundo de la cúpula social suele obligar a muchos homosexuales a negar su identidad y hasta a casarse para evitar la marginalidad y por conveniencia social y económica (p.85).

Hace pocas décadas, los homosexuales latinoamericanos veían a los manifestantes de Nueva York o San Francisco como un modelo a reproducir mientras seguían siendo reprimidos o se conformaban con la inercia y la clandestinidad. Teóricos, artistas y pensadores como Pedro Lemebel (Chile), Néstor Perlongher (Argentina) o Reinaldo Arenas (Cuba) dieron bases para la concepción de una identidad y cultura gay en la región a través de la política y las artes. Por eso, no es extraño que muchos pensadores y activistas adoptaran la teoría queer en los 90 como sustento ideológico. Pero, ¿cabe pensar en una identidad queer importada del contexto estadounidense (o incluso europeo) a nuestra realidad? La antropóloga María Amelia Viteri (enero 2011) – coordinadora del laboratorio de masculinidades de la FLACSO-Sede Ecuador – explica que “lo queer funciona como prácticas transgresivas que redefinen la relación establecida con la familia, la nación o la ciudadanía” (p.48), son fenómenos transnacionales que establecen un diálogo acerca de identidades sexuales que se producen y reproducen en cada contexto, pero que plantean cuestiones universales. Es decir, la problemática de la identidad de género y orientación sexual tiene cabida en toda sociedad que sea permeada por el machismo y la discriminación, es eso, el contexto norteamericano y latinoamericano se asemejan bastante, aunque considerando las particularidades de cada uno. La situación en Argentina no es la misma que en Belice, pero mantienen elementos discursivos comunes. Iosa determina que (aunque no es muy acogido en la comunidad GLBTI latinoamericana), el término e ideología queer es de suma importancia para articular los reclamos y la identidad de los sujetos marginados en un solo movimiento y discurso político (Iosa, enero 2011, p.64). Los movimientos de liberación homosexual en la región siguen los modelos instaurados en Norte América y Europa. La teoría queer implica no tanto la concepción de una identidad gay sino la ruptura de las identidades heterosexuales impuestas, lo que permite nuevas formas de representación y de reconocer las identidades individuales. Lo queer es útil para comprender cómo la sexualidad tiene una importancia tan importante

en la lucha por la igualdad social como la etnia, la religión, la clase o el género. La importancia de los estudios queer en Latinoamérica, indica Viteri, es descentralizar los postulados para aplicarlos a realidades concretas con trasfondos étnicos, raciales y culturales (un campo todavía emergente) y así fomentar el activismo.

El activismo queer y gay en la región ha conseguido ya varios logros. En los últimos diez años, la homosexualidad se despenalizó en la mayor parte de los países de la región, en once aprobaron las uniones civiles y nivelaron los derechos de las parejas homosexuales frente a las heterosexuales. En julio de 2010, Argentina se convirtió en el primer país latinoamericano en permitir el matrimonio gay (el décimo en el mundo), ocho distritos brasileños y dos estados mexicanos lo aprobaron también. En un contexto en el que el machismo y el moralismo religioso siguen dominando la opinión pública, donde la visibilidad es aún limitada, los crímenes de odio y abusos son frecuentes y existe un fuerte desconocimiento aun dentro de la familia, los grupos GLBTI se abren camino para modificar la opinión pública. Estos discursos renovadores han permeado también las artes para generar nuevas formas representativas, como se analiza en este trabajo en el caso del cine.

2.2. Representación de la homosexualidad en el cine

2.2.1. Una mirada queer en el cine

Al hablar de un cine gay hay que entender, antes que nada, que no se trata de un género aparte sino de una temática que ha estado siempre presente en el *Séptimo Arte*. cine y homosexualidad mantienen una relación en ocasiones tensa y en otras son compañeros para presentar, denunciar y hasta acercar a los públicos marginados. “Lo gay” se ha filtrado en forma de musicales, dramas, cintas de suspenso, comedias, muchas veces sin que el espectador (o hasta el mismo director) lo note. El crítico canadiense Robin Wood explica que la mirada queer en el cine tiene tres niveles: primero, encontrar subtextos marginales en el cine tradicional; segundo, identificar la dimensión estética de la puesta en escena de la temática; y, tercero, interpretar la representación de la homosexualidad en pantalla.

Durante la mayor parte del siglo XX, la homosexualidad continuó siendo un tabú para la sociedad occidental. Para los homosexuales, esto significó estar sumidos en la marginalidad, no encontrar modelos con los que identificarse y la imposibilidad de asumir una identidad que la sociedad manifestaba como criminal o enfermiza. Es así, que (de los tres niveles antes mencionados) el cine tiene un papel determinante en la creación de un imaginario acerca de la homosexualidad (tanto para homosexuales como heterosexuales) pues – como señala Richard Dyer (citado por Epstein y Friedman, 1995) - “las ideas de quien eres provienen de la cultura, y en esta cultura en particular provienen especialmente de las películas”. Para el crítico e historiador español Alberto Mira (octubre 2006), “ha sido uno de los elementos centrales en la formación de la subjetividad gay” (p.13), tanto como lugar de encuentro como por una vinculación afectiva a través de películas, artistas y directores icónicos que han ayudado a configurar el imaginario GLBTI. Dyer (citado por Epstein y Friedman, 1995) afirma que “el cine nos provee de una especie de historicidad de cómo la sociedad concebía a la homosexualidad”. Existe un correlato entre el discurso social y su presentación en la pantalla que ha ido cambiando. Si el cine tiene la capacidad de presentar la realidad, los sueños, las formas de comportamiento, etc., los homosexuales se convirtieron tradicionalmente en fantasmas pues estuvieron excluidos. Cineastas como Harvey Fierstein (citado por Epstein y Friedman, 1995) afirman: “estamos patéticamente hambrientos por imágenes de nosotros” (sin importar que fueran positivas o negativas) la presencia gay en pantalla se convierte en un mecanismo de identificación.

La breve historia del cine homosexual a continuación está centrada en el análisis de Hollywood porque - además de ser el más estudiado desde la perspectiva queer – también ha sido el más influyente en la temática, ya que sus discursos y estereotipos se han replicado en diversas cinematografías alrededor del mundo, e, incluso en forma de resistencia, han influenciado el trabajo de numerosos realizadores.

2.2.2. *Ocultamiento y censura en la gran pantalla*

En 1895, Edison filmó lo que se considera la primera imagen queer del cine en *The Gay Brothers*. Es cuestionable llamarla una cinta homosexual, pero para quienes la miran es difícil desligarla de una lectura queer. Con la publicación de *The celluloid closet* (1982), el historiador y activista Vito Russo fue el primer autor en señalar la

presencia de subtextos gay en el cine (norteamericano). Varios autores – como Mira y Dyer – afirman que el cine clásico está repleto de representaciones que, siguiendo la noción de Wood, pueden ser identificados e interpretados desde una lectura queer. Un ejemplo famoso es la escena de Marlene Dietrich en *Marruecos* (1930) donde baila vestida con un frac para un grupo de hombres y mujeres (tentando a ambos con su sensualidad). La secuencia subvierte la performatividad de género de la actriz y trasgrede las normas heterosexuales por su seducción. Dietrich y la escena se volvieron en íconos del cine gay.

Si bien la homosexualidad ha estado presente en el cine desde sus inicios, hasta hace pocos años, no se la representaba más que metonímicamente. Hasta hoy, los homosexuales son uno de los mayores tabús del cine, la censura y el discurso conservador-homofóbico condicionan su presencia en la pantalla: “la mayoría de expresiones homosexuales en las películas son indirectas y lo interesante de eso es que así era como se expresaba en la vida real”, afirma Dyer. La homosexualidad estaba condicionada en el cine por lo cotidiano pues si ser gay en la realidad era algo censurado, la cámara tampoco podía mostrarlo. Así, estos personajes no fueron representados durante mucho tiempo o se mostraban de forma disimulada – por ejemplo, si se quiere contar el encuentro entre dos hombres, lo más probable es que se haría un juego de sombras o una elipsis, esto debido a que la sexualidad en general siempre ha tenido cierto magnetismo en los públicos así como restricciones en lo que se puede mostrar sin caer en lo pornográfico. Existe una relación neurótica en la representación de la homosexualidad.

“Es sabido que el límite de tolerancia de imágenes homosexuales por parte del espectador heterosexual se alcanza pronto. En la mayoría de los casos esperan que simplemente se confirmen sus expectativas e ir más allá tiene efectos en la taquilla. (...) Esto hace que en el cine, la representación de la homosexualidad distorsione la narrativa y retórica de la película”, (Mira, octubre 2006, p.8).

Al público general le desagradan estas imágenes porque lo colocan en una situación de identificarse con el personaje (a favor o en contra), y ponerse en este lugar supone proyectarse así mismo en una relación homosexual, algo con lo que la mayoría de personas no se siente cómoda (Mira, octubre 2006). Por eso, los estrenos de películas

de temática en los circuitos comerciales provocan aun hoy reacciones negativas en los públicos heterosexuales.

Hablar de la homosexualidad (dentro y fuera de la pantalla) implica adoptar posturas ideológicas y personales que parten de concepciones religiosas, morales y psicológicas, por eso al abordarla en el plano artístico es común que salten reflexiones personales y hasta políticas. El ocultamiento del homosexual en la pantalla está ligado a los discursos culturales y políticos. En un inicio, la presencia de un hombre gay no tenía mayores problemas siempre que se siguiera ciertos lineamientos que limitaran su sexualidad. Pero con la aparición del Código Hayes y la Comisión de Actividades Anti-americanas, el cine hollywoodense se sometió a una serie de regulaciones que prohibían la presencia de los homosexuales en la pantalla, al catalogarla como “degeneración sexual”. Esto permitió a los censores cambiar diálogos, personajes y hasta tramas. Gore Vidal – guionista de *Ben Hur* (William Wilder, 1959) – cuenta que en el guión original Ben Hur (Charlton Heston) y Messala (Stephen Boyd) eran ex amantes como motivo de su rivalidad, pero el argumento tuvo que ser cambiado para pasar la censura. Cintas como *La Soga* (Alfred Hitchcock, 1947) con temáticas gay obviaron o cambiaron sus tramas, pero esto no eliminó la homosexualidad del cine solo la hizo más difícil de encontrar.

En Europa, realizadores como Luchino Visconti, Rainer Fassbinder o Jean Cocteau abordaron la homosexualidad de manera más frontal, pero guardaban cierta discreción en torno al homoerotismo. Filmes como *La muerte en Venecia* (Visconti, 1971) o *Un chant d'amour* (Jean Genet (1950) son ejemplos de formas más artísticas de acercarse a la temática fuera de las restricciones que sufría el cine estadounidense. Sin embargo, en algunos casos la distribución de estos trabajos seguía sometida a la censura y era relegada a las salas de arte y los círculos intelectuales reducidos. En 1961, se estrenó en Reino Unido *Victim* (Basil Dearden) la primera cinta inglesa con un protagonista abiertamente gay, encarnado por Dick Bogarde. Pero el comunicólogo español Leandro Palencia indica que la cinematografía europea no dio cuenta de filmes explícitamente de temática GLBTI hasta la década de los 80 con directores como Derek Jarman, Eloy de la Iglesia y el famoso Pedro Almodóvar.

2.2.3. *Los estereotipos que construyó el cine*

“En cien años de películas, la homosexualidad rara vez ha sido retratada y cuando aparecía era como algo de lo que reírse o por lo que tener lástima o, incluso, algo a lo que temer” (Epstein y Friedman, 1995).

Que las relaciones homosexuales estuvieran prohibidas, no significa que los homosexuales en sí estuvieran excluidos del cine por completo. La presencia de un personaje claramente identificable como homosexual no se permitía en la mayoría de cinematografías mundiales hasta hace pocas décadas, pero existían ciertos correlatos gay en las tramas: el sastre afeminado, el asesino perverso, el voyeur, etc. “Hollywood, la gran meca del cine, le enseñó a la gente qué pensar sobre los gays, y a las personas gay qué pensar sobre ellos mismos” (Epstein y Friedman, 1995). A lo largo de las décadas, la industria hollywoodense generó determinados discursos sobre cómo concebir la homosexualidad, y más aún cómo identificarla por medio de manierismos gestuales, del vestuario o las formas de hablar de los personajes *desviados* de los tradicionales roles de género. Más que explicarla, el lenguaje cinematográfico desarrolló formas de connotar la homosexualidad sin ser muy explícitos acerca de ella. Como explica Dyer, el cine produjo ciertos estereotipos sobre los homosexuales como formas sencillas de asimilarlos, que, con el tiempo, se replicaron en el imaginario no solo cinematográfico, pero también cultural dentro y fuera de los Estados Unidos.

2.2.3.1. *Sissy o “mariquita”*

En 1916, Charles Chaplin presentó en su filme *Behind the screen* una escena en la que aparentemente besa a un hombre (en verdad, una mujer vestida con overol) y otro personaje al ver esto comienza inmediatamente a posar y pavonearse con claro afeminamiento. Aunque la película era silente, quien la ve entiende claramente la connotación que tiene hacia la homosexualidad. Entra el *sissy* o “mariquita”, el primer personaje gay estereotípico hollywoodense. El estereotipo del hombre afeminado ha sido usado como un recurso humorístico desde Chaplin hasta las comedias actuales, pues como explica la escritora Susan Bright (citada por Epstein y Friedman, 1995): “cuando un hombre se viste de mujer, el público ríe” (no así con la mujer que puede ser vista hasta con cierta elegancia) pues la trasgresión del rol masculino implica una

especie de desprecio tan enraizado que se traduce en forma de burlas. Los mariquitas surgieron en los años 30 como personajes secundarios recurrentes cuyo rol era hacer reír y reforzar la masculinidad o feminidad de los protagonistas, ya que el mariquita no es lo suficientemente masculino para ser un hombre ni tan femenino como para ser una mujer. No obstante, el *sissy* era homosexual nada más que subliminalmente, aunque se sobrentiende su orientación sexual, esta nunca se manifiesta explícitamente. El afeminamiento es su característica esencial, pero su representación es completamente asexual.

Actores como Eric Blore y Edward Everett Horton se volvieron famosos al encarnar estos papeles en cintas como *Gay Divorcee* (1934) o *Top Hat* (1935). Este estereotipo es tal vez el más perdurable de todos desde la era silente hasta el cine contemporáneo e incluso la televisión. Es sencillo encontrar, aún hoy, este tipo de representaciones en todo tipo de ficciones audiovisuales: el diseñador amanerado, el peluquero extravagante, niño llorón y afeminado. Esta imagen está fuertemente enraizada en el imaginario popular pues es el más evidente social y cinematográficamente. Para muchos, esta es la identidad esencial del homosexual, para otros se ha convertido tal vez en el discurso más negativo de ella y el más difundido como se verá en el caso latinoamericano.

2.2.3.2. *Killer queens y lesbianas depredadoras*

A medida de que el mundo se percató más de la existencia de la homosexualidad, el contacto entre personas del mismo sexo se volvió un signo de violencia. En las décadas de los 20 y 30, los códigos de censura limitaron aun más las representaciones homosexuales, lo que dio paso a un nuevo estereotipo: los villanos gay (*killer queen* o “reinas asesinas”) y las lesbianas depredadoras. El cine de terror permitió ciertas áreas donde se pueden reconocer personajes vagamente queer, esto debido a que la homosexualidad (partiendo de la tradición religiosa del pecado y la perversión) es vista muchas veces como una monstruosidad que, no obstante, resulta fascinante. La primera manifestación de esta relación fue el vampiro: en *La hija de Drácula* (Lambert Hillyer, 1936), Gloria Holden encarna a una vampiresa que demuestra una predilección por víctimas femeninas a las que envuelve en un juego de seducción/cacería. El vampiro por naturaleza tiene un deseo polimorfo por lo que se es

comprensible que esta representación haya nacido de esta forma. Pronto, los monstruos se transformarían en psicópatas, pervertidos y villanos homosexuales. Basta pensar en el antagonista de *El halcón maltés* (John Huston, 1941) encarnado por Peter Lorre, que presenta los manierismos clásicos del *sissy* pero con un aire de vileza. Hitchcock da ejemplos claros, los villanos de *Rebeca* (1940), *The Rope* (1948) y *Psicosis* (1960) pasaron a la historia del cine como algunos de los homosexuales perversos más famosos.

La noción de la homosexualidad como una perversión vinculó a los queer con la psicosis y la criminalidad hasta la actualidad (un ejemplo claro se ve en la última entrega de James Bond – *Skyfall* (2012) – con la diferencia de que el villano manifiesta explícitamente su deseo por el agente secreto). Estos personajes estaban condicionados por pasados traumáticos, deseos insatisfechos y una obsesión enfermiza por los protagonistas a quienes intentan seducir normalmente a través del engaño. El papel de los héroes heterosexuales era el de acabar con el mal y eliminar a los queer que amenazan la normalidad heteronormativa (Palencia, 2011).

2.2.3.3. *El yugo trágico de la homosexualidad*

En 1916, el sueco Mauritz Stiller filmó *Vingarme* (basada en la novela *Mikael* del danés Herman Joachim Bang), esta es considerada la primera película de temática homosexual de la historia, aborda la relación pederasta (en el sentido griego) entre un pintor y su pupilo, quien no corresponde a los sentimientos de su maestro y lo abandona por una chica. Desde entonces, una de las representaciones gay más comunes en el Cine es la del amor no correspondido o trágico (Palencia, 2011). El yugo trágico de la homosexualidad proviene de una tradición literaria que se traspasó al cine a través de la noción de que “el estilo de vida homosexual” solo puede conducir a la tragedia, la violencia, a la soledad del amor irrealizado o, en el mejor de los casos, a la asimilación de una identidad heterosexual forzada. Esto debido al discurso social ampliamente difundido de que la homosexualidad era una enfermedad elegida y un estilo de vida reprobable. De igual forma, las representaciones hollywoodenses de gays y lesbianas implicaban la muerte, la institucionalización psiquiátrica o la “cura” como en el clásico *Tea & Sympathy* (Vincente Minelli, 1956).

Entre los 50s y 60s, el código de censura estadounidense se modificó para permitir la mención de la homosexualidad siempre que fuera referida como una perversión criminal o se la presente de forma trágica para ilustrar el fin del “depravado modo de vida”. Así, en 1959, *Suddenly, last summer* de Joseph Mankiewicz hizo un retrato punitivo del homosexual con la muerte violenta del personaje de Sebastian Venable – asesinado por una turba de niños por los que manifestaba su deseo pederasta – pero lo curioso es que en la cinta nunca se hace una mención explícita de la homosexualidad, ni se ve el rostro del personaje y más bien se lo vincula la obsesión de su madre Violet (Katharine Hepburn). En 1962, *The Children’s hour* (William Wyler), protagonizada por Shirley MacClaine y Audrey Hepburn, fue el primer filme de Hollywood en tratar la homosexualidad como eje central (aunque tampoco se la menciona) y la abyección trágica a la que esta “condición” somete a quienes la padecen (efectivamente, la historia termina con el suicidio de Martha, la lesbiana). Estas representaciones reflejan claramente el discurso previo a las manifestaciones de Stonewall y el auto rechazo que sufrían los homosexuales provocado por una sociedad que no los aceptaba (Palencia, 2011).

La primera cinta hollywoodense abiertamente gay fue *The boys in the band* (William Friedkin, 1970) como un intento de responder a las nuevas preocupaciones de los colectivos tras Stonewall, sobre un grupo de homosexuales neoyorquinos que se reúnen para hablar sobre sus identidades y relaciones. Sin embargo, la película mantiene la imagen negativa del homosexual como un ser trágico que sufre por la imposibilidad de realizarse desde su condición, también los personajes mantienen varios rasgos de afeminamiento del *sissy*. En la misma época, filmes de culto como *The Rocky Horror Picture Show* (Jim Sharman, 1975) dieron intentos por trastocar esta imagen y más aun las normas heteronormativas que diferenciaban a homosexuales (sujetos pasivos) de los heterosexuales (sujetos activos). En Europa, cinematografías como la española produjeron filmes contestatarios como *El diputado* (Eloy de la Iglesia, 1978) y *La ley del deseo* (Pedro Almodóvar, 1987), y asentaron el camino para la apertura de producciones queer por todo el mundo (Palencia, 2011).

Sin embargo, el estigma de la tragedia se mantiene en gran parte del cine de temática GLBTI (especialmente en el comercial). Aun películas que buscaban revertir la imagen discriminatoria como el clásico de los noventa *Philadelphia* (Ron Nyswaner, 1993) o la controvertida *Brokeback Mountain* (Ang Lee, 2005) conservan estas líneas

argumentales y los finales amargos para sus protagonistas. Analicemos el personaje de Jack Twist (Jake Gyllenhaal) en *Brokeback*, al final muere por ser (entre los dos protagonistas) el que aceptó con mayor naturalidad su homosexualidad, mientras que su amante lo llora con nostalgia en la secuencia final.

2.2.3.4. *Nuevos estereotipos gay*

A lo largo de cerca de un siglo, Hollywood asentó la imagen de lo que debería ser un homosexual. Si es un hombre gay deberá ser un sujeto afeminado, si es una lesbiana deberá ser varonil. El imaginario hollywoodense sobre los queer se representa por el amaneramiento, la pulcritud, el gusto por la poesía, los manierismos exagerados con las manos, el sentido por la moda y la afición por íconos identificados de la cultura gay como Judy Garland, Gloria Gaynor, Cher, etc. Claro que estos serían signos en el contexto estadounidense, pero además de la identificación por íconos pop, estas representaciones están replicadas en el imaginario de la mayor parte de las sociedades occidentales. Por ejemplo, si se piensa en un homosexual en Francia posiblemente se lo asocie con profesiones consideradas femeninas como el diseño de modas o para un brasileño podría pensarse en un bailarín de carnaval.

El guionista Paul Rudnick (*Jeffrey, In&out*) explica que en los años 50, surgió un estereotipo en la cinematografía hollywoodense al asociar al gay con la decoración, la moda, etc. Es decir, con actividades tradicionalmente femeninas, desvincularlo de los deportes y otras actividades masculinas (Talburt y Steinberg, 2005). Shirley Steinberg explica que uno de los nuevos estereotipos sobre la homosexualidad masculina proviene del esquema clásico del afeminamiento e implica una suerte de caricatura o ser trágico que, al igual que el *sissy*, relaciona su identidad queer a una serie de signos estereotípicos mas no a la única característica inobjetablemente homosexual: el deseo por miembros del mismo sexo. Steinberg analiza la cinta *In&out* (Frank Oz, 1997) donde un profesor de colegio (Kevin Bacon) es sacado del armario por un ex alumno que le agradece durante su discurso de aceptación de los Premios de la Academia. El personaje es identificado como gay por su comunidad en base a una serie de signos de “sensibilidad”, pero además de un beso corto con Tom Selleck, el maestro nunca demuestra abiertamente su deseo erótico. Steinberg explica que esto se hace así para evitar herir susceptibilidades heterosexistas. Así, este *nuevo sissy* se ha replicado como

la nueva representación asexual del gay en numerosas cintas y programas de televisión durante los últimos 20 años. Afianzando una versión modificada del antiguo estereotipo del marigueta.

Por otra parte, como señaló Sanders, el estereotipo del homosexual varonil y caucásico difundido por la publicidad y la cultura pop (revistas como *The Advocate* y bandas como *The Village People*) mantienen sus ecos en el cine aunque con menor fuerza para apelar a nuevos públicos gay y mujeres por medio del homoerotismo y la asimilación heteronormativa.

Sin embargo, hay que recordar que el Cine (en especial el comercial) a través de sus estereotipos no ha hecho más que limitar la mirada de las audiencias (homosexuales y heterosexuales por igual) acerca de la verdadera diversidad de los colectivos GLBTI. Aun los intentos inclusivos terminan siendo excluyentes de aquellos sujetos que no entran dentro del modelo heteronormativo de normalidad como se explicó anteriormente. Estos estereotipos han dificultado la posibilidad de identificación de los públicos gay (quienes o los rechazan o los asimilan como únicas formas representativas). Como explica Dyer, las representaciones estereotipadas de la homosexualidad tienen ecos en la cultura y generan miradas reduccionistas y negativas sobre ella.

2.2.4. *Identidades queer en el cine contemporáneo*

¿Qué constituye la identidad queer? A través de los estereotipos, el cine intentó identificar “lo gay” de formas reduccionistas, siempre desde una óptica heteronormativa. Es decir, para Hollywood, las manifestaciones de un homosexual eran limitadas, sus representaciones y narrativas definidas y bajo ningún concepto permitían la presencia del homoerotismo. Así, los hombres gay eran en el peor de los casos el cliché del amaneramiento asexual y en el mejor un tipo masculino blanco de clase media que intenta asimilarse al régimen normativo. Pero la sexualidad gay en sí misma está excluida del cine comercial (y de la mayoría de cinematografías tradicionales) también los sujetos queer transgresores como seropositivos, transexuales, bisexuales, clases bajas, etc. Sin embargo, a inicios de los 90s, la teoría queer logró filtrarse en el

cine con fuerza y desde entonces se ha convertido en una importante influencia para la generación de nuevas formas representativas.

La homosexualidad ha estado relegada tradicionalmente a los llamados cines alternativos y experimentales. En los años cuarenta, directores como Kenneth Anger (*Fireworks*, 1947) y Gregory Markopoulos (*Charmiles*, 1948) dieron inicio a una cinematografía *underground* que abordó el deseo y la marginalidad homosexual frontalmente aunque sin llamar la atención hasta los 50s, cuando se volvieron influencias para artistas europeos como Jean Genet y Jean Cocteau. En los sesenta, realizadores como Andy Warhol, Paul Morrissey y Jack Smith crearon una nueva “vanguardia” con una iconografía homoerótica que llegó incluso a replicarse en el cine comercial. Los movimientos de liberación gay tras los incidentes de Stonewall permitieron la apertura de festivales y posibilitaron que cineastas homosexuales se atrevieran por primera vez a presentar sus historias y sus experiencias a través de la cámara.

Sin embargo, “si en los ochenta se descubrió que la teoría del cine había sido siempre normativamente blanca y europea, también se descubrió que había sido normativamente heterosexual”, Robert Stam explica que la homosexualidad se mostraba como un punto ciego en la teoría cinematográfica, y con esta noción se abrió campo a la discusión del *tema gay* a través de festivales, revistas, etc. En los Estados Unidos de los años ochenta e inicios de los noventa, dos tipos de cine queer proliferaron: uno en que se criminalizó la representación de la homosexualidad con cintas como *El silencio de los inocentes* (Jonathan Demme, 1991) y *Cruising* (William Friedkin, 1980) que regresaron a la visualización de los submundos homosexuales como guetos violentos, promiscuos y criminales. *Cruising*, por ejemplo, un thriller sobre un asesino presuntamente gay, retrato a los guetos de Nueva York como sitios clandestinos y decadentes, lo que generó reacciones de protesta de los colectivos que reclamaron un alto a las representaciones negativas. Richard Dyer afirma que para los 80, términos peyorativos como *nigger* (negro) estaban siendo superados en el Cine, pero los homofóbicos eran usados con total libertad. Los públicos no se sentían cómodos con las representaciones homosexuales (especialmente entre dos hombres, pues como explica Susan Bright, el lesbianismo está atravesado por cierta mirada erótica machista, pero la homosexualidad masculina incomoda incluso a las mujeres); así cintas como *Making Love* (Daniel Melnick, 1982) – el primer filme americano con un protagonista gay –

eran boicoteadas o poco exitosas y difíciles de realizar debido al rechazo de los actores a interpretar estos roles por miedo a arruinar sus carreras.

El segundo tipo de cine queer surgió en forma de un movimiento independiente al que el crítico B. Ruby Rich denominó como *New Queer Cinema*.

“A finales de los 80, ante el silencio de los poderes establecidos frente a la crisis del SIDA emergen en los países anglosajones (aunque no exclusivamente) propuestas radicales que ya no se conforman con buscar la *tolerancia* o la *inclusión* de las personas GLBTI mediante estrategias que las posicionan como víctimas (...) arte-activismo-teoría queer adopta una actitud desafiante y trasgresora”, (Castellanos, noviembre 2012, p.9).

La crisis del SIDA y la aparición del video en casa marcaron el contexto para que directores abiertamente queer como Gus Van Sant (*Mala noche*, 1985) y Bill Sherwood (*Parting glances*, 1986) produjeran y distribuyeran sus películas a públicos dentro y fuera de los festivales. En 1991, tres filmes llegaron al Festival de Sundance y se reconocieron como fundacionales del movimiento: *Poison* (Todd Haynes), *Swoon* (Tom Kalin) y *The living end* (Gregg Araki). Estas cintas no solo presentaban una estética innovadora (producto de técnicas recursivas con bajos presupuestos), pero sus narrativas transgredían completamente el régimen heteronormativo del cine comercial; proclamaban y reivindicaban políticas e identidades gay asumiendo un público que no necesitaba que se les explicara lo que era la homosexualidad. No presentaban una imagen políticamente correcta de *lo queer* y, por el contrario, se apropiaban de los estereotipos negativos para reinventarlos.

Si la teoría queer reivindicaba el derecho de los sujetos a inventar sus propias subjetividades fuera de lo que los heterosexuales habían concebido como “lo gay”, el *New Queer Cinema* formó parte de este activismo al rehusarse a usar los arquetipos hollywoodenses. El movimiento “re-inserta al villano o villana queer, ya no como sujeto patológico, sino como potencial objeto de identificación y deseo” (Castellanos, noviembre 2012, p.9). Leonardo Di Caprio, por ejemplo, personifica a un Arthur Rimbaud cautivante y transgresor que no pide cuenta de sus actos en *Total Eclipse* (Agnieszka Holland, 1995). “El nuevo cine queer da voz a los marginales, no solo dentro del mundo heterosexual, sino también dentro del homosexual” (Castellanos, noviembre 2012, p.9). Transexuales (*Paris is burning*, Jennie Livingston, 1990) y

seropositivos (*The living end*) fueron representados lejos de la mirada punitiva o paternalista de Hollywood. Los bajos mundos como la prostitución fueron reclamados en filmes como *My own private Idaho* (Van Sant, 1991), donde la historia de un prostituto gay de Portland, Oregon, se presenta de forma que se rescata la humanidad del protagonista (River Phoenix) frente a la inhumana sociedad que lo marginaliza, con una estética que rompe cualquier tipo de convención narrativa llena de cortes, *stills* y secuencias oníricas. Así, el movimiento se constituyó en una propuesta reivindicatoria que trascendió al cine tradicional y permitió el surgimiento de trabajos queer en otras cinematografías como la famosa *Aventuras de Priscila, reina del desierto* (Australia, 1994) o *The Crying Game* (Reino Unido, 1993).

Ahora bien, el cine hollywoodense se abrió durante las últimas décadas a producir cintas de temática GLBTI con un tratamiento moderado, cauteloso y apelando más bien la sensibilidad del público sin transgredir su susceptibilidad heterosexual. *Longtime companion* (Norman René, 1990) y *Philadelphia* abordaron la crisis del SIDA resaltando la tragedia humana de las víctimas y la discriminación que sufrieron en los primeros momentos debido al desconocimiento; en una entrevista Tom Hanks (*Philadelphia*) admite que construyó su personaje para ser lo más inofensivo posible. *Boys don't cry* (Kimberly Peirce, 1999) y *Transamerica* (Duncan Tucker, 2005) juegan con el tema de los roles de género y significaron un Oscar de la Academia para Hillary Swank por la primera y una nominación a Felicity Huffman por la segunda. Bajo las presiones de los colectivos, Hollywood parece estar más dispuesto no solo a introducir personajes gay en sus películas, sino también a premiarlos como a Charlize Theron (*Monster*, 2003), Sean Penn (*Milk*, 2008) y Natalie Portman (*Black Swan*, 2011). Tal vez en este auge de la década pasada, el mayor hito de la homosexualidad en el cine norteamericano fue *Brokeback Mountain*, no solo porque ganó cinco premios de la Academia, sino porque generó todo un fenómeno mediático en torno a su estreno: grupos conservadores intentaron boicotear la película, mientras que los colectivos GLBTI defendieron su difusión (Rich explica que llegó al punto de que el que un hombre fuese a verla podía implicar un cuestionamiento a su sexualidad) (Rich, 2007). Más importante aún, fue el hecho de que la cinta trastocara los imaginarios del vaquero (estereotipo clásico de la masculinidad estadounidense) y de los homosexuales al tomar dos personajes eminentemente masculinos y colocarlos en una relación romántica.

Aunque humana, *Brokeback Mountain* pecó de seguir el esquema de la tragedia y las restricciones al homoerotismo para apelar a una mayor cantidad de públicos. Esto refleja que el cine hollywoodense todavía no está preparado para presentar propuestas verdaderamente reivindicatorias como fue el *New Queer Cinema*, sobre el que Rich afirma que se encuentra en decadencia. Cineastas como Haynes y Van Sant han tenido dificultades para realizar nuevas propuestas gay o se unieron a las producciones comerciales. Rich explica que, los trabajos más novedosos de temática no provienen actualmente de los Estados Unidos, cuya producción se ha limitado a títulos melodramáticos o comedias románticas, con excepciones como *Mysterious skin* (Araki, 2004). La innovación proviene hoy en día de otros países como Israel con Eytan Fox (*Yossi & Jagger*, 2002, *The bubble*, 2004), Canadá con Francois Boulay (*C.R.A.Z.Y.*, 2005), o el mismo Pedro Almodóvar (*La mala educación*, 2003).

El legado del *New Queer Cinema*, además de trabajos originales con estéticas propias, fue la apertura del tema gay en el medio norteamericano y la ruptura de los estereotipos que se han ido replicando por todo el mundo. Claro que el movimiento no estuvo solo, el contexto de cada país en torno a la problemática homosexual permite la aparición de películas que la discutan, así como los intereses de cada realizador. Pero este movimiento y los directores que le siguieron han conseguido presentar otras facetas de la homosexualidad a los públicos, dejando a un lado las limitaciones de las representaciones tradicionales y exponiendo visualmente la diversidad de los sujetos queer y sus identidades (demostrando que la subjetividad gay no es una, sino un cúmulo de identificaciones individuales).

2.2.5. Nuevos espacios de difusión

En el famoso distrito Castro de San Francisco, California (conocido por su histórica comunidad gay y figuras como Harvey Milk), nació en febrero de 1976 el Frameline, el primer festival de cine GLBT. Si el Cine provee una ventana para la representación de las subjetividades homosexuales, los festivales cumplen un papel fundamental para la difusión de estas representaciones al constituirse en un espacio de encuentro para la comunidad y de promoción de los trabajos artísticos sobre la temática en el mundo. Analicemos dos casos específicos: la escena de los festivales neoyorquinos y el festival GLBTI *El lugar sin límites* en Quito.

Nueva York es conocida por albergar una gran población homosexual que ha desarrollado una escena cultural importante. Durante años, dos festivales se han dividido la escena cinematográfica GLBTI de la ciudad: el New Festival y el Mix. El New Festival nació como otra manifestación de activismo tras las protestas de Stonewall en 1988, sus fundadores Susan Horowitz y John Lewis (activistas) lo fundaron con la idea de reforzar la identidad gay primero con la presentación de subtextos queer en el cine clásico y luego con producciones independientes de la temática. Por su parte, el Mix (Festival de Cine Experimental de Gays y Lesbianas) fue creado en 1987 por cineastas alternativos que buscaban ofrecer producciones más experimentales y revertir los estereotipos contemporáneos y las identidades unificadoras gay. Es decir, mientras el uno buscaba la visibilidad como mecanismo de unificar a la comunidad, el otro pretendía subvertir las subjetividades para crear nuevas (siguiendo la línea de la teoría queer). Joshua Gambon (1996), fundador del Mix y sociólogo queer explica que “las identidades colectivas no son invenciones organizacionales, sino que están continuamente filtradas a través de cuerpos organizacionales” (p.235). Es decir, los festivales son representantes de los colectivos que buscan visibilizarlos, pero que se manejan dentro de un contexto institucional. Esto implica que los festivales funcionan como instituciones negociadoras dentro de la esfera cultural que median entre los colectivos y los patrocinadores, distribuidores, productores, etc.

Sin embargo, para Gambon, los festivales tienen varias dificultades al proclamarse como representantes de la comunidad GLBTI. Primero, porque tienen problemas para representar la diversidad de la colectividad (por ejemplo étnica), pues en los 90s, los festivales se dieron cuenta que sin notarlo, sus cintas afianzaron el imaginario del gay blanco burgués, o pecan de ser demasiado vanguardistas, olvidando que son también plataformas para atraer públicos y distribuir los trabajos audiovisuales: películas comerciales, independientes, vanguardistas, videofilms y videoarte. B. Ruby Rich explica que entre los 80s y 90s, los festivales se convirtieron en los espacios por excelencia para promover los trabajos cinematográficos y representaciones queer, pero también eran uno de los pocos lugares donde los diversos miembros de la comunidad GLBTI se encuentran: desde “osos” sadomasoquistas a lesbianas ancianas. Los festivales cumplen dos objetivos: involucrar a la juventud y fomentar la creación de nuevos trabajos” (Rich, agosto 1991).

Este modelo no está restringido al contexto estadounidense; Montreal, Toronto, Buenos Aires, México D.F., los festivales de temática GLBTI se han difundido por todo el mundo. Veamos el caso de *El lugar sin límites* en Quito, se creó en noviembre de 2002 para conmemorar los cinco años de la despenalización de la homosexualidad en el Ecuador (siguiendo el patrón del New Festival que se hizo para celebrar la década de Stonewall).

“El festival surge por la necesidad de la comunidad de tener una actividad cultural fuera del gueto de las discotecas y los bares, que represente dignamente a sus miembros, que brinde alternativas de información y entretenimiento y que contribuya a cambiar la imagen distorsionada que la sociedad tiene de la diversidad sexual en el país”

Fredy Alfaro. Citado por el autor (2013). Ver anexos.

La primera entrega presentó 6 largometrajes de ficción con un promedio de 30 asistentes por función, actualmente presenta 120 trabajos en distintos formatos (ficción, documental, cortometrajes, productos nacionales, etc.) y hasta 350 asistentes en la noche de estreno. En diez años, han mostrado más de mil obras artísticas, crearon los premios y la revista MAX y se han ampliado a Guayaquil, Cuenca, Manta y Riobamba. Cuenta con la colaboración de Ocho y Medio, Quitogay, el aval del Ministerio de Cultura y desde 2005 forma parte de la Red Iberoamericana de Festivales GLBTI que coordina eventos similares en 15 países de la región.

Alfaro – fundador del festival - atribuye la acogida del festival a que “hoy la sociedad y la comunidad están más libres de estereotipos” (Alfaro, ver anexo). Rescata el papel de estos circuitos y del cine para generar nuevos tipos de representaciones fuera de las formas estereotípicas de la televisión y los medios tradicionales. Además de conformar uno de los pocos espacios seguros y visibles donde la comunidad gay quiteña puede reunirse, así, su objetivo actual es entretener e informar.

Pero hoy por hoy, los festivales ya no son los únicos espacios de difusión del cine gay. Rich (agosto, 1991) explica que la aparición del videocasete y posteriormente la del DVD y el internet permitió a los públicos nuevas posibilidades para ver estos tipos de representaciones, para llevarlas a sus casas y difundirlas aún más. En el caso latinoamericano, como señala Patricio Aguirre (particularmente el ecuatoriano) es curioso porque algunos canales de cable y la piratería han permitido una oferta aún

mayor de trabajos audiovisuales. Páginas como *YouTube* cuentan con decenas de miles de trabajos audiovisuales de todo el mundo que van por todos los géneros y formatos, desde ficciones y documentales a cortos y series en línea. Estos círculos permiten además una ventaja que no tenían los festivales: el anonimato. Pues para muchos espectadores (heterosexuales y homosexuales) ver una película de temática constituye aún un tabú que no siempre se quiere compartir.

2.2.6. *El retrato de la homosexualidad en el cine de América Latina*

¿Cómo mira el cine latinoamericano a los homosexuales? Al hablar de una cinematografía de temática gay en América Latina hay que considerar dos cuestiones fundamentales: primero, los conflictos sociales, los discursos políticos y culturales han tenido una influencia importante en las narrativas y temas del cine de la región (evidenciado en el realismo cinematográfico); segundo, la cultura latinoamericana (dentro de su diversa complejidad) es eminentemente tradicionalista, machista y homofóbica. La homofobia y el régimen patriarcal - como designa el sociólogo y analista cinematográfico, David Foster, profesor de las Universidades de Washington y la Católica de Santiago de Chile - se manifiestan en la cotidianidad, el lenguaje y los productos culturales como las películas. Así, los filmes que abordan la homosexualidad están marcados por la relación entre la liberación sexual y la represión heteronormativa, ligados a los imaginarios sobre ella.

Tradicionalmente, la visión latinoamericana sobre la homosexualidad es la de la anormalidad. La tradición religiosa ha definido que quienes no pueden (o no quieren) seguir el plan “natural” del matrimonio/reproducción son anormales. Las sociedades latinas se rigen a un sistema patriarcal basado en la familia dominada por la figura masculina. Siguiendo a Foucault, Foster (2004) explica que en nuestra cultura, aquello que es diferente es eliminado, ocultado o sino marcado y estigmatizado. Por lo tanto, la homosexualidad es contraria a la moral y a este régimen. En 1978, el director mexicano Arturo Ripstein filmó lo que se considera fue la primera película latinoamericana en tratar seriamente la temática GLBTI: *El lugar sin límites* (basada en la novela de José Donoso) explora el universo de un burdel en un aislado pueblo mexicano donde la estrella es un travesti/homosexual conocido como “La Manuela” (Roberto Cobo). Este personifica a la anormalidad por excelencia, pues al pretender ser mujer rompe con los

esquemas de género e introduce a un personaje que estuvo siempre relegado de la cinematografía mexicana. En la película, “La Manuela” atrae a los clientes hombres con sus bailes de flamenco y extravagantes vestidos, no por su atractivo físico sino porque genera una especie de morbosa curiosidad que radica precisamente en la transgresión que comete sobre la masculinidad. Así, Ripstein introduce al queer en el cine latinoamericano como un sujeto anormal, pero fascinante, abyecto y transgresor, y así como el *sissy* hollywoodense, lleno de los manierismos asociados históricamente como signos de homosexualidad.

Sin embargo, la homosexualidad en América Latina hasta los años 90 era vista como una forma de disidencia social. Los homosexuales han sido (y son) catalogados como perversos, enfermos y hasta criminales, son repudiados por izquierda y derecha (es por eso que los movimientos GLBTI no se han acoplado con facilidad a ninguna tendencia política), en algunos casos, la homofobia toma la forma de instituciones oficiales para señalar conductas inmorales o impropias del régimen establecido.

“El sujeto social, una vez identificado como homosexual, puede acarrear toda una serie de consecuencias de su impureza: burgués decadente, anti revolucionario, influencia corruptora, paria, parásito económico” (Foster, 2004, p.55).

Los regímenes dictatoriales del siglo XX en países como Argentina, Chile, Cuba y El Salvador la reprimieron, filmes como *El beso de la mujer araña* (Hector Babenco, 1985), *Conducta impropia* (Néstor Almendros y Orlando Jimenez, 1984) y *Antes que anochezca* (Julian Schnabel, 2001) dan cuenta de este sometimiento. Pero el discurso homofóbico no se encuentra solo en lo institucional, sino en lo cotidiano. “Las respuestas sociales tradicionales han sido ignorar educadamente la diferencia o penalizarla a través del ridículo”, (Foster, 2004, p.2). Nuestra sociedad ha tenido dos respuestas hacia la “anormalidad” homosexual: ocultarla relegándola a la clandestinidad o estigmatizarla abiertamente por medio de la discriminación.

Uno de los mejores ejemplos que ofrece el cine latinoamericano sobre el ocultamiento de la homosexualidad es *Doña Herlinda y su hijo* (Jaime Humberto Hermosillo, 1985). La película narra los esfuerzos de una madre (Guadalupe del Toro) por ocultar la relación gay de su hijo, Rodolfo (Marco Antonio Treviño), recibiendo a su amante en casa lejos de la mirada pública. El filme es una visión utópica de los esfuerzos por defender el sistema patriarcal (Doña Herlinda obliga a Rodolfo a casarse)

y mantener las apariencias. Foster analiza el juego entre lo público y lo privado, la familia y el sexo. Ciudades como Guadalajara (donde se ambienta el filme) cuentan con submundos donde los gays pueden interactuar y expresar su sexualidad con cierto anonimato, es decir, hay cierta permisividad hacia la homosexualidad siempre que se haga con discreción. Hermosillo expone este doble discurso y coloca a Doña Herlinda como representante mediadora entre el tradicionalismo y los deseos eróticos de su hijo. Este juego también está presente en filmes como *Do começo ao fim* (Aluizio Abranches, Brasil, 2009), *Cuando me toque a mí* (Victor Arregui, Ecuador, 2006) y *XXY* (Lucía Puenzo, Argentina, 2007), donde las identidades queer son mantenidas en secreto, para evitar la estigmatización e incluso la violencia. Al mismo tiempo, el director juega con el hecho de que en gran parte de las sociedades latinoamericanas, si bien la familia constituye una unidad inviolable, es relativamente aceptable que un hombre tenga una amante o vaya a prostíbulos como escape de las presiones del matrimonio (se observa la tranquilidad con que se reúnen los clientes en el burdel de “la japonesa” en *El lugar sin límites*). La ironía en este caso es que se trata un amorío gay. La película fue innovadora porque además presenta cuestiones como la diferencia de clases y su rol en las relaciones queer (Rodolfo es un burgués urbano, mientras que Ramón, su amante, un joven pueblerino) y los nuevos modelos familiares: la esposa de Rodolfo, Olga, está consciente de la relación de su marido pero acepta el juego para poder continuar con sus aspiraciones profesionales.

Cuando la clandestinidad se rompe, la homosexualidad se transforma en un estigma. *Aqueles dois* del director brasileño Sérgio Amon (1985) se centra en las consecuencias de la discriminación cuando dos empleados de una oficina Saul (Pedro Wayne) y Raúl (Beto Ruas) son descubiertos como pareja por sus compañeros. El Brasil de los 80, así como todos los países de la región, era una sociedad homofóbica, Amon critica los discursos discriminatorios y la exposición al chisme. Para Foster (2004), la homofobia es una reacción en cadena, el chisme es lo que separa a los gays de la clandestinidad de la humillación y la violencia. Dentro del secreto, el homosexual tiene cierta protección, pero en América Latina basta un rumor para poner en duda la sexualidad de una persona y así la homofobia es un mecanismo discriminatorio que marginaliza ciertas identidades.

Tal vez uno de los ejes más recurrentes del cine gay en América Latina es la tensión entre lo que la teórica queer, Eve Sedgwick, denomina *homosociabilidad* (la

interacción social entre personas del mismo sexo) y *homoerotismo*. Foster (2004) señala, “el pacto homosocial sirve como fundamento ideológico para casi toda la producción cultural latinoamericana” (p.45), permite que se afiance el sistema patriarcal estrechando los lazos entre hombres, pero al mismo tiempo supone una distancia infranqueable que separa la cercanía afectiva del deseo erótico, romper esta delimitación supone la repugnancia y el estigma. Muchas películas juegan con esta tensión y las consecuencias de su quebrantamiento. Por ejemplo, hacia el clímax de *El lugar sin límites*, “La Manuela” baila eróticamente para uno de sus clientes recurrentes, pero cuando ella lo besa, él la ataca violentamente. O en *Y tu mamá también*, (Alfonso Cuarón, 2001) después de que Julio (Gael García Bernal) y Tenoch (Diego Luna) tienen relaciones sexuales borrachos, rompen su amistad completamente al no saber cómo lidiar con lo sucedido. En algunos casos, el estigma de la ruptura conlleva un rechazo personal, pero cuando el deseo sexual es asumido conlleva la desaprobación de los demás. Por otra parte, el homoerotismo, al igual que en el cine estadounidense, ha estado excluido de la pantalla. La mayoría de películas presentan las relaciones sexuales con discreción – como señala Foster – por miedo a herir susceptibilidades heterosexuales. Aun cuando el cine latinoamericano tiende a mayor apertura a mostrar imágenes eróticas, filmes como *Aqueles dois* o *La plata quemada* (Marcelo Piñeyro, 2000) cuidan no presentar más que caricias o tal vez besos. Piñeyro (citado por Foster, 2004) cuenta que su película recibió una clasificación para adultos en Argentina no tanto por las escenas de sexo heterosexual sino por las demostraciones de afecto entre los protagonistas (dos ladrones de bancos amantes).

Desde el clásico de Hollywood *Gilda* (Charles Vidor, 1946), el erotismo entre dos hombres suele estar mediado por un personaje femenino para enmascarar las connotaciones homosexuales. En *Gilda*, Rita Hayworth encarna a una mujer que media en la relación entre un oficial nazi y su protegido. El cine latinoamericano tiene varios ejemplos: en *Y tu mamá también*, Luisa (Maribel Verdú) propicia, pero también arbitra, la relación entre los protagonistas; Olga (Leticia Lupercio) en *Doña Herlinda*, Norma (Simone Castiel) en *Aqueles dois* y Giselle (Leticia Brédice) en *Plata* cumplen un papel similar a su manera. Parte del engaño surge precisamente cuando los personajes masculinos se prefieren antes que a ellas, con lo que se acentúa la ruptura del erotismo heterosexual.

2.2.6.1. *Esteriotipos en el cine latinoamericano*

Al igual que Hollywood, el cine latinoamericano ha reproducido ciertos estereotipos que tiene la sociedad sobre la homosexualidad. El primero y más difundido es el del hombre afeminado, que nace como elemento diferenciador de la masculinidad. El mariachi mexicano, el gaucho argentino, el paisa colombiano y aún el chulla quiteño, son algunos de los estereotipos que encarnan el macho latinoamericano. Pero el homosexual es usualmente visto como un tipo “desviado”, que busca ser mujer y por tanto asociado a roles femeninos. El peluquero afeminado, el gay extravagante, el travesti, “la homofobia se enriquece en la identificación de estos signos reconocibles y la generalización de ellos como manifestaciones de desviación social”, (Foster, 2004, p.56). Al ver personajes como “La Manuela” se afianza este imaginario como respuesta a lo que el público heterosexual asocia comúnmente con la homosexualidad. En Argentina, por ejemplo, el ser gay o *puto* (como identidad) implica necesariamente ser afeminado y todas sus derivaciones negativas. Se puede tener relaciones homosexuales y no ser “maricón” siempre que no se sea amanerado. Esta concepción se ha replicado por toda la región y es así que muchos hombres gay llegan incluso a reivindicar su masculinidad con violencia. Regresando al ataque al final de *El lugar sin límites*, cuando Pancho (Gonzalo Vega) ataca a “La Manuela”, lo hace debido a las burlas de su cuñado, esto implica que su hombría está en entre dicho y su reacción natural es agredir al responsable.

En respuesta a este imaginario, películas como *La plata quemada* o *Do começo ao fim* presentan personajes gay hipermasculinos. Nene (Leonard Sbaraglia) y Ángel (Eduardo Noriega) son dos “machos” varoniles, son amantes, pero no se reconocen como *putos*. Los llaman “los mellizos” para referir en forma de eufemismo su relación porque cuando alguien cuestiona su masculinidad en base a su orientación sexual lo agreden o “le caen a palos”. Este nuevo estereotipo rompe a su vez con otro imaginario ampliamente difundido en América Latina sobre las relaciones homosexuales: el binomio entre activo y pasivo. La generalidad heterosexual asume que las parejas gay siguen los patrones de hombre (activo) y mujer (pasivo) - es más, el verdadero prejuicio recae sobre aquel identificado como pasivo - “el maricón es siempre retratado como un ser afeminado involucrado en la reduplicación de prácticas que se cree son el rol femenino en el acto sexual”. Muchas películas reproducen esta idea, pero cada vez más se ve que las tramas presentan - como Nene y Ángel - parejas en las que ambos

miembros se comportan de forma varonil, esto genera una imagen más realista de la relaciones homosexuales (donde los roles son muy variables).

Desde la tradición religiosa, la homosexualidad es vista como una perversión, por lo que una noción muy difundida en América Latina es relacionarla con la criminalidad y los sujetos en condiciones de riesgo vinculados a la prostitución, las drogas, etc. En *La virgen de los sicarios* (Barbet Schroeder, 2000) se exhibe este imaginario al explorar las relaciones entre un escritor y sus amantes asesinos en las violentas calles de Medellín. En efecto, muchos homosexuales de clases sociales bajas están más propensos a introducirse en la delincuencia debido al rechazo familiar, pero la vinculación con la criminalidad en el cine latino sigue un patrón similar al de Hollywood en los cincuenta y la creencia del gay como un depredador perverso del catolicismo. Vinculado con esto, *La virgen de los sicarios* expone además el esquema de las relaciones homosexuales bajo el modelo de la pederastia griega. En el filme, Fernando Vallejo (Germán Jaramillo) es un escritor retirado que se involucra con un joven prostituto (Anderson Ballesteros), *Doña Herlinda y su hijo*, *Mejor no hablar de ciertas cosas* (Javier Andrade, 2013) y *Fresa y Chocolate* seguirán también este modelo a su manera.

Finalmente, la noción del gay como un ser trágico se ha filtrado desde el cine hollywoodense al latinoamericano partiendo de la noción de la homosexualidad como una enfermedad. Si ser gay es estar enfermo, el personaje está sometido a una mirada lastimera y condenado a un fin trágico. Foster (2004) llama a *La plata quemada* una tragedia griega en la que el fin no está determinado por el desafío a los dioses sino a las convenciones sociales. La muerte de los protagonistas se desencadena porque su escape del robo se complica cuando Ángel es herido, el Nene se rehúsa a dejarlo pese a las objeciones de su jefe y esto llevará a que los atrapen eventualmente. La narrativas trágicas se reproducen de distintas maneras, puede ser con el ataque al sujeto por su condición como en *El lugar sin límites*, por motivos aparentemente desligados como en *La virgen de los sicarios* o la simple separación como *Y tu mamá también*. Está implícito en las narrativas de muchas cintas que las relaciones homosexuales no pueden tener un final feliz sino que o “expían su crimen” o están condenadas por las condiciones de una sociedad hostil.

A modo de conclusión, cabe resaltar que la ficción latinoamericana ha multiplicado en la última década el número de representaciones homosexuales en sus películas. El cine latinoamericano mantiene una lógica diferente a la de los medios tradicionales o el medio estadounidense, usualmente responde a los intereses creativos de sus realizadores. Sin ir muy lejos, en la producción ecuatoriana, filmes como *Cuando me toque a mí*, *Mejor no hablar de ciertas cosas* y *Pescador* (Sebastián Cordero, 2012) han retratado personajes queer.

“Ecuador ha llegado a producir audiovisuales que empujan al movimiento de cine GLBTI a repensarse (...) *La confesión de Iñaki* y *Sangre Dulce* de José Zambrano Brito son ejemplos de cómo el audiovisual gay ecuatoriano no busca lo comercial, sino lo artístico y los procesos personales”, (Ordoñez, noviembre 2012, p.4)

Trabajos alternativos como *Simón, el gran varón* de Bárbara Morán y proyectos universitarios como *Del otro lado* de Víctor Arauz, demuestran cierta apertura a tratar la temática fuera de las formas estereotipantes de la televisión. El crítico de cine Christian Leon señala que esto responde a que los cineastas latinoamericanos buscan originalidad dentro de sus guiones (representar la homosexualidad sigue siendo algo novedoso) frente a la oferta de Hollywood:

“Donde hay modelos estandarizados, hay mayor discriminación por orientación sexual. Donde hay mayor apertura del lenguaje cinematográfico hay una relación con las luchas políticas de sujetos que pugnan por representaciones distintas”.

León. Citado por el autor. (Ver anexos)

Esta búsqueda de originalidad responde a un discurso social y semántico cambiante y es posibilitado por un movimiento GLBTI cada vez más activo en América Latina.

**CAPÍTULO TRES: NUEVAS FORMAS DE REPRESENTACIONES QUEER EN
LOS FILMES: *FRESA Y CHOCOLATE*, *NO SE LO DIGAS A NADIE*,
CONTRACORRIENTE Y *LA OTRA FAMILIA*.**

3.1. *Fresa y Chocolate*: tolerancia en tiempos de represión

3.1.1. Ficha técnica

Título original: *Fresa y Chocolate*

Directores: Tomás Gutiérrez Alea y Juan Carlos Tabío

Guión: Senal Paz (basado en su cuento *El lobo, el bosque y el hombre nuevo*)

Fotografía: Mario García Joya

Edición: Miriam Talarevera, Osvaldo Donatien

Elenco: Jorge Perugorría, Vladimir Cruz, Mirta Ibarra, Francisco Gattorno, Joel Angelino

País: Cuba (co-producción cubana/española/mexicana)

Año: 1993

3.1.2. Sinopsis

La Habana, 1979. David (Cruz) es un estudiante de ciencias políticas, hijo de campesinos, y militante de la Juventud Comunista, quien después de la boda de su ex novia Vivian (Marylin Solaya) conoce a Diego (Perugorría) en una heladería. Diego se acerca al joven con la intención de seducirlo, y lo atrae a su departamento (*La guarida*,

como la llama David) con el pretexto de unas fotos y darle libros prohibidos por el régimen revolucionario. Aunque los intentos de Diego por conquistarlo fallan, David es incitado a comenzar una relación amistosa con él por instancia de un compañero militante, Miguel (Gattorno), para atraparlo en “actividades anti revolucionarias”. Los dos se acercan a medida que se sinceran mutuamente: David es un idealista y agradece al socialismo por la oportunidad de estudiar, mientras Diego está desilusionado de la Revolución por los abusos sufridos a su “condición” homosexual, su ideal es la cultura (cubana) y luchar por presentarla al mundo. En la relación entra Nancy (Ibarra), vecina y amiga de Diego, con una tendencia al suicidio pese a una personalidad desenvuelta. Ella se enamora del estudiante, y por mediación de Diego, entabla una relación con él. Después de enviar unas cartas de queja a las autoridades por la negativa de exhibir las esculturas de santos de su amigo Germán (Angelino), Diego es impedido de trabajar en temas culturales por lo que decide abandonar la isla para dejar atrás la persecución. La historia termina cuando Diego se despide de Cuba y la relación de amistad entre ellos alcanza un respeto y confianza tal, que se pueden decir adiós con un abrazo.

3.1.3. Contexto filmográfico

La homofobia en Cuba sigue el patrón definido por la religiosidad y el machismo general de América Latina. En los primeros años de la Revolución (durante los 60s), la postura oficial consideró que la homosexualidad era una forma de decadencia de la burguesía capitalista, por lo que los homosexuales pasaron a ser considerados “sujetos anti revolucionarios”. En una entrevista para el diario mexicano *La Jornada* de 2010, Fidel Castro (citado por Benito, septiembre 2010) admitió que su discurso para 1963 era: “nuestra sociedad no puede dar cabida a ese tipo de degeneración”. Con la creación de las Unidades Militares de Ayuda a la Producción (UMAP's), las personas (especialmente los hombres) sospechosas de comportarse en contra de la moral socialista (en este caso tener una tendencia sexual diferente) eran perseguidos y enviados a campos de “re-educación” y trabajo. El documental *Conducta Impropia* y la célebre autobiografía del escritor exiliado Reinaldo Arenas, *Antes que anochezca* (1993), dan cuenta de la persecución y la paradójica situación de los homosexuales cubanos:

“lo interesante del homosexualismo en Cuba consistía en que no había que ser uno para tener relaciones con un hombre; un hombre podía tener relaciones con otro como un acto normal”,

Arenas. Citado por (Arboleda, enero 2011, p.120)

Sin embargo, en los años 90, la sociedad cubana vivió un período de adaptación, debido, entre otros factores, a la desaparición del sistema soviético y la crisis del régimen castrista. En este contexto surge *Fresa y Chocolate*, la cinta abrió la discusión sobre la naturalización de la homosexualidad en la isla como reflejo de un sistema menos represivo.

“El origen de todos los cambios que se han efectuado en la sociedad cubana y que tienen que ver con la tolerancia y el respeto a la libertad del individuo a su elección sexual o religiosa, parten del estreno de la película”.

Mirta Ibarra. Citada por (EFE, marzo 2013)

“La cinta analiza la relación entre dos hombres como un paradigma en la sociedad cubana por tolerancia hacia las diferencias en el contexto de la lucha cubana para firmar valores personales e institucionales ya no como un imperativo para que la ciudadanía se conforme a un esquema rígido de comportamiento social aceptable”, (Foster, 2004, p.147).

El objetivo del director fue naturalizar la homosexualidad al tiempo que reflejaba cómo su sociedad superaba la violencia ocasionada por las UMAP's. Actualmente, Cuba la despenalizó y adoptó un discurso oficial en contra de la discriminación. Castro admitió en 2010 su responsabilidad por la persecución:

“Sí, fueron momentos de una gran injusticia, ¡una gran injusticia!, la haya hecho quien sea. Si la hicimos nosotros, nosotros... Estoy tratando de delimitar mi responsabilidad en todo eso porque, desde luego, personalmente, yo no tengo ese tipo de prejuicios”.

Castro. Citado por (Benito, septiembre 2010)

En 1995, durante una Conferencia sobre la mujer en Pekín, la delegación cubana fue la única latinoamericana en pronunciarse en contra de la homofobia. El

Centro Nacional para la Educación Sexual (CENSEX), dirigido por la hija de Raúl Castro, Mariela, trabaja junto a las redes de activistas en campañas para erradicar la intolerancia. Pese al cambio del discurso oficialista, no obstante, la discriminación sigue siendo parte de la cotidianidad cubana.

Fresa y Chocolate supuso un momento cultural importante para Cuba y para quienes estuvieron involucrados en el proyecto. La producción contó con la ayuda del Instituto Cubano de las Artes e Industria Cinematográfica (ICAIC) y ganó numerosos premios en el Festival del Nuevo Cine Latinoamericano de La Habana - mejor actor para Perugorría, mejor película y mejor actriz de reparto – y reconocimiento internacional (recibió un premio Goya a mejor película extranjera, un oso de plata en el Festival de Berlín y estuvo nominada a un Óscar como mejor filme extranjero). Marcó el lanzamiento de las carreras de Perugorría y Cruz, quienes han trabajado en varios proyectos juntos como *Afinidades* (co-dirigida por ellos en 2008).

Fue la penúltima película de Tomás Gutiérrez Alea, un director cubano conocido por cintas como *Muerte de un burócrata* (1966) y *Memorias del subdesarrollo* (1968), donde expone las falencias de la sociedad cubana a través de la comedia y la alegoría. La obra de este cineasta se caracteriza por equilibrar su dedicación a la Revolución y la crítica o comentario social a los errores y realidades del régimen.

“El cine proporciona un elemento activo y de movilización, que estimula la participación en el proceso revolucionario. Entonces, no es suficiente tener un cine moralizante basado en el arangue y la exhortación. Necesitamos un cine que promueva y desarrolle una actitud crítica”.

Gutiérrez-Alea. Citado por (Foster, 2004, p.148)

Así, sus filmes vinculan al espectador con la trama para hacerlos partícipes del cambio social y político presentando el análisis de un conflicto sin soluciones claras. Debido a que enfermó, trabajó junto a Tabío - otro director cuya temática recurrente son los problemas sociales - en este y su último proyecto: *Guantánamera* (1996).

3.1.4. Discurso cinematográfico

3.1.4.1. Tema central

El guión fue escrito por Senel Paz, basado en su cuento *El lobo, el bosque y el hombre nuevo*. Marcado por su contexto socio-histórico, el filme busca vincular al homosexual dentro del concepto del *hombre nuevo* de la Cuba posrevolucionaria (un ciudadano patriota, socialista y humanista que trabaja en pro de su país y los ideales de la Revolución). La película juega con el concepto de masculinidad de la sociedad cubana frente a la homosexualidad marginada - “el macho cubano” versus “la loca de carroza” - visualizada por medio de la relación entre los protagonistas. El tema fundamental del filme son la tolerancia y el respeto, así, la historia no solo aboga por la naturalización del homosexual como una parte innegable de Cuba, sino también por la posibilidad de una convivencia respetuosa entre “diferentes” y “normales”.

El filme opta por una presentación mesurada de la homosexualidad, alejada del homoerotismo, normaliza al gay y lo coloca en la categoría de ser humano igual a los demás (con deseos y frustraciones). Acerca al espectador (heterosexual) con la problemática queer y apela a su humanidad para generar un discurso incluyente que brinda al homosexual una variedad compleja de matices (sin que necesariamente rompa con las representaciones tradicionales) como el patriotismo, las aspiraciones personales, el deseo de aceptación, el amor, etc.

3.1.4.2. Análisis de personajes

Diego (Jorge Perugorría): es el eje de la historia pues la tesis se desenvuelve alrededor de él. Es un burócrata cultural cubano, que ha tenido problemas con el sistema debido a su homosexualidad y por expresar sus opiniones. Diego creció en una familia tradicional cubana, mantiene una buena relación con sus padres. Estudió en un colegio religioso (en el cuento) y bajo los ideales de la Revolución fue a alfabetizar al campo a los 14 años, pero debido a que discrepó con los burócratas (no se revela en qué exactamente) y por el rechazo a su orientación sexual perdió su idealismo

paulatinamente. Se muda a La Habana en busca de un contexto más abierto culturalmente y de mayor anonimato, rasgo común de la “migración gay urbana”.

En apariencia, Diego es el paradigma de la reina afeminada: su forma de caminar, su voz, sus manierismos al hablar, su interés por la cultura, su presentación impecable y vestimenta (colores femeninos, joyas, bolsos, batas). En la primera escena de la heladería, Diego es introducido en la configuración estereotípica de *la loca*: lleva una camisa morada (un color que puede connotar cierta ambigüedad de género), un bolso de cuero y un ramo de girasoles cuando le pide a David permiso para sentarse. Se presenta como un fotógrafo y amante de las artes (lleva libros de Literatura prohibidos y suelta frases en francés, un signo del refinamiento gay desde el estereotipo de los *petit mâtres* del siglo XIX). Pero si estos rasgos no delatan su afeminamiento, su monólogo sobre el helado de fresa deja en claro tanto su homosexualidad como su inconformidad con la situación del país. Cabe resaltar que en este primer momento, es un personaje casi caricaturesco, con rasgos exacerbados, que buscan la comicidad a través del modelo clásico del mariquita. Curiosamente, también es un hombre atractivo y corpulento, lo que contrarresta en cierta medida su amaneramiento.

“Diego es tanto un estereotipo que constituye la construcción simplista de las diversas dimensiones de las definiciones heteronormativas del queer y de lo que se asume es una comprensión no problemática de las relaciones de un homosexual con un heterosexual”, (Foster, 2004, p.154).

Aunque Diego arrastra los códigos convencionales del homosexual, evoluciona en un personaje rico en matices. Su obsesión idealista por la cultura (especialmente por las artes cubanas) si bien es otro rasgo estereotípico – cuenta que un amigo suyo quería ser pianista, pero su padre no lo dejó porque “las artes son de afeminados” – también es el primer eje de sus aspiraciones personales. Oye ópera, guarda porcelanas finas, gusta de la cocina gourmet, sus ídolos son poetas como Kavafis, Oscar Wilde, John Donne y “el maestro” Lezama Lima. Para él, sus conocimientos artísticos lo distinguen de las personas comunes. Se considera un patriota, creyente – su religiosidad se manifiesta principalmente en sus conversaciones con la virgen que vela en un rincón de su sala, a la que trata como un sujeto presente en la escena, pero mezclada con cierto culto a la mitología yoruba (riega un poco de whisky “para los orishas”) – y maricón (en la cinta se menciona apenas una vez el término *homosexual*, pues el guión busca cierta

naturalidad en los diálogos; refleja el tabú que existía sobre la categoría y la asimilación de Diego a la “cubanía”; en el cuento, él se considera *maricón* pues el *homosexual* es quien guarda cierto recelo de su condición).

Es importante analizar sus frustraciones y aspiraciones para entender su complejidad. Sus tres principales anhelos son: realizarse profesional y culturalmente, ser aceptado en su sociedad y encontrar el amor: “crees que no quiero hacer cosas, ser como soy, coño. ¿Por qué no voy a tener derecho?”, le grita a David cuando le confiesa que abandona Cuba. En este sentido, se presenta como un personaje muy humano, pero para lograrlo debe despojarse en cierta medida de su orientación sexual. Su deseo más manifiesto es el de dar a conocer el arte cubano, pero, eventualmente, se revela que su anhelo más profundo en realidad es encontrar respeto en una sociedad que lo rechaza y a la que se rehúsa abandonar. Diego se integra al ideal del *hombre nuevo cubano*, un sujeto con principios superiores a sí mismo y un espíritu de rebeldía expresado en su insistencia a permanecer en la isla y las cartas que envía al ministerio. Aquí se ve la intención de integrar al homosexual dentro de la sociedad cubana, pero, como sucede con el estereotipo del mariquita, lo despojan de su sexualidad. En determinados momentos manifiesta su deseo (especialmente por David), pero con el desarrollo de la trama, este elemento queda relegado.

Diego muestra distintas facetas con los otros personajes. Con sus amigos Nancy y Germán, es más femenino, habla en confidencias, manifiesta más su deseo erótico y se trata incluso en apelativo femenino. Con David, su postura es más moderada, se cohibe y más bien adopta cierto paternalismo (o maternalismo) como arroparlo mientras duerme. Estas facetas son enfatizadas por la actuación de Perugorría y el hecho de que la mayoría de escenas contienen primeros planos que resaltan su expresividad.

Si bien este personaje tiene varios rasgos estereotípicos que reflejan la forma como a inicios de los noventa, la sociedad cubana concebía a la homosexualidad, revela ser muy complejo. La postura de *la loca* del inicio va desapareciendo y surgen otros signos más masculinos como la pelea con Miguel o la confesión de su exilio. El amaneramiento aparece esporádicamente (en la despedida en la bahía cuando David le cuenta sobre su relación con Nancy, él se asquea como una señorita), pero esto se convierte en un signo diferenciador más que determinante. Por otro lado, Diego expone cierta concepción sobre la homosexualidad al afirmar que “se hizo” maricón (aunque

nunca dice cómo) también asegura en base a libros que los homosexuales siempre han existido.

David (Vladimir Cruz): constituye el punto de vista desde el que se desenvuelve la narración (en la mayoría de escenas, la cámara lo sigue a él como cuando Diego lo invita por primera vez a su departamento). Es un estudiante de ciencias políticas (carrera que eligió “para contribuir a la sociedad”), hijo de campesinos, agradece a la Revolución el poder estudiar. Su idealismo se centra en seguir los principios de la Juventud Comunista, lo que lo convierte al inicio en un personaje un tanto dogmático.

Su apariencia busca identificarlo como un modelo de estereotipo masculino opuesto a la feminidad de Diego. Su ropa es de colores sobrios (blancos, grises, azules), un poco desgarrado, poses moderadas y contextura delgada. Es atractivo, pero tiene un encanto juvenil que atrae a Diego y Nancy similar a la figura del efebo griego (un elemento en el cine gay como en *La muerte en Venecia*).

Su personalidad es eminentemente idealista: sus aspiraciones son seguir y, en lo posible, elevar los principios de la Revolución, convertirse en escritor y amar. David es el héroe romántico por excelencia: ingenuo, persigue sus ideales, se enamora fácilmente y tiene una sensibilidad que le permite acercarse a Diego como a un mentor. Al mismo tiempo, la película cuestiona el esquema del macho cubano a través de él. Su ingenuidad y sensibilidad le permiten cambiar respecto de su dogmatismo inicial, pero también hace que se cuestione su hombría. Por ejemplo, en la secuencia inicial, David se prepara para perder su virginidad con Vivian, pero cuando su novia se presenta desnuda y llora porque “la llevó al cine solo para traerla después al hotel”, él se viste y le dice: “a mí me interesas tú, no el sexo”. Ella, irónicamente, lo mira con extrañeza y decepción. En la siguiente secuencia, ella se casa con otro y luego le revela que lo dejó porque “necesitaba a un hombre de verdad”. Esto implica que David sigue siendo un doncel ingenuo, que no fue capaz de cumplir el *guión social* de su sexualidad y, por lo tanto, es ridiculizado.

David cumple otra función en el discurso del filme: representar a la Revolución. “Los errores no son la Revolución, son las partes de la Revolución que no son la Revolución”, le contesta a Diego cuando este se lamenta por la persecución que sufrió. David representa las aspiraciones de cambio y comprensión a las que aspiraba el régimen

castrista a inicios de los noventa; busca proyectar la imagen de ciudadanos tolerantes, idealistas, preocupados: “yo creo que cada uno tiene derecho a ser como le dé la gana. (...) Yo te voy a demostrar que los comunistas no somos tan salvajes”, le asegura a su nuevo amigo.

Nancy (Mirta Ibarra): la vecina y confidente de Diego es una mujer soltera que se gana la vida vendiendo contrabando y, posiblemente, también fue prostituta (aunque no se lo aclara). Este personaje no existe en el cuento de Paz, fue añadido para mediar entre los protagonistas.

Su apariencia es jovial y desenvuelta, viste de colores brillantes, su cabello es rojizo y tiene un atractivo resaltado en la escena donde se baña. Pero detrás de esta máscara, Nancy es una mujer frágil con tendencias al suicidio debido a que sufre el estigma de ser una mujer soltera mayor. Esto la incluye dentro de los personajes estigmatizados como Diego y refleja la concepción machista de que una mujer sola es una mujer sin honra. Pese a esto, se presenta como un personaje carismático, con un conflicto entre su aspiración de encontrar a alguien que la ame y la respete y su miedo a la soledad (expuesto en la consulta al brujo sobre su relación con David).

Miguel (Francisco Gattorno): el antagonista de la historia es también una representación del pensamiento que la película pretender dejar atrás. Cuando se introduce a Miguel, se lo presenta como un joven atractivo (distinto a los protagonistas pues no demuestra sesgos afeminados), se está peinando frente al espejo (lo que connota que aun entre los hombres existe cierta vanidad aceptable). Para Miguel, la homosexualidad es contraria a la Revolución, sigue el pensamiento de los años 60 que consideraba a los *maricones* como sujetos sospechosos y anti revolucionarios: “¿Tú crees que se puede confiar en un tipo que no defiende a su propio sexo?!”, le grita a David. Refleja el machismo imperante y se jacta de poder identificar a los homosexuales por su amaneramiento. La figura de Miguel no solo representa el doble discurso machista (mientras ayuda a David a vomitar, lo nalguea e implica que su “culito se ha puesto bonito”), pero además la homofobia es satirizada a través de él, esto es evidente cuando después de la pelea con Diego, él sale del edificio humillado e insultando a los protagonistas para reivindicar su masculinidad maltratada.

3.1.4.3. *Análisis argumental*

Homosociabilidad y homoerotismo

La distinción entre la homosociabilidad y el homoerotismo es uno de los temas más recurrentes en el cine queer. En Latinoamérica, la ruptura de la amistad entre hombres y el deseo erótico supone un tabú y un estigma. El filme aborda este argumento por medio de los protagonistas. La relación entre David y Diego sufre varios cambios: al inicio, David es el objeto de su deseo erótico (en su primer encuentro en *La guarida*, lo mira con cierta lujuria). Cuando el estudiante le dice que sean amigos, Diego cambia su actitud hacia él, durante el brindis, su mirada es de admiración, esto y la observación cariñosa de su cuerpo mientras duerme connotan que David se convirtió en su amor platónico; se enamora de él, pero está consciente de que no puede actuar sobre sus sentimientos. A medida que aumenta su confianza, Diego adopta una postura paternalista con el joven: le enseña sobre poesía, critica sus textos, lo arroja mientras duerme y hasta le pide a Nancy que “lo inicie” en el sexo. Solo al final, cuando se despiden y evalúan la importancia que han tenido en la vida del otro, se abrazan y con este gesto sellan su amistad y respeto en condiciones iguales.

De esta relación se puede extraer temas recurrentes del cine queer latinoamericano. Primero, la concepción de una relación bajo el modelo de pederastia griego, Diego el mentor-erómeno y David el pupilo-efebo. Claro que su interacción nunca se erotiza, pero el rol de cada uno está presente. Segundo, existe cierta tensión homoerótica entre ellos (que David intenta evitar a toda costa), se limita la presencia de una relación homoerótica pues su objetivo es presentar una amistad pero sin este elemento, que podría haber perjudicado la recepción del público heterosexual. Las pocas referencias eróticas son las fotos del modelo desnudo que encuentra David y la escena en que la cámara repasa en detalle su cuerpo desnudo (siguiendo la mirada subjetiva de Diego). Para limitar las connotaciones homosexuales entra Nancy, quien – como ya se explicó anteriormente – sirve como mediadora entre los dos hombres siguiendo un patrón recurrente de personajes femeninos en las películas queer como *Luisa* en *Y tu mamá también*. En la misma escena de la exploración erótica de David, la cámara hace un corte y lo reemplaza por el cuerpo desnudo de Nancy, esto es una forma de reemplazar el erotismo masculino por el femenino (más aceptable). El que ella y el muchacho tengan una relación elimina las connotaciones de que David sea homosexual

y que su interés por Diego no es erótico sino de amistad y respeto. Cabría señalar, según Foster, que la primera vez que ellos tienen sexo lo hacen en la cama de su amigo, lo que permite una lectura queer de que Diego está también presente en la escena, esto y el hecho de que David les lleva flores a ambos connota no solo el respeto amistoso, sino también la existencia de un lazo latente sobre el que no actúa.

Flexibilidad en los roles de género

La película busca naturalizar al homosexual a través del juego con las concepciones tradicionales de los roles de género para contrarrestar el discurso homofóbico. Diego, en un inicio representa todo lo que un heterosexual esperaría ver de un *maricón* (un afeminamiento caricaturesco de un sujeto que identifica con una mujer) solo para revelar después que es un personaje complejo, idéntico a los heterosexuales en varios sentidos y, especialmente, en su condición humana. Así, si el discurso homofóbico implica que el homosexual es débil, un perverso sin valores, o un enfermo, Diego revela que su feminidad no lo debilita (aunque sí lo estigmatiza) ni limita sus aspiraciones: “[homosexualidad] eso no me impide que yo sea tan patriota como tú”, le asegura a su amigo. Diego deja la carta de queja en el buzón y pasa frente a una frase de José Martí que dice: “los débiles respeten, los grandes adelante: esta es una tarea de grandes”, esto implica que Diego es fuerte porque su rebeldía no le permite quedarse callado frente a sus convicciones.

Por su parte, David si bien se presenta en la concepción de un “macho” cubano, desde el inicio se mina su masculinidad. Se ve que su machismo es solo una pantalla, su personalidad romántica y su inocente virginidad lo elevan al mismo tiempo que ridiculizan. Es decir, la noción de lo que debería ser un verdadero “varón” se cuestiona a favor de un modelo de hombre más sensible y tolerante. Por su parte, Miguel (quien es la verdadera representación machista), es finalmente derrotado por el maricón y humillado por quien consideraba inferior.

Al analizar la relación entre los protagonistas se encuentra que (contrario al imaginario tradicional), es Diego quien ocupa el rol dominante. Aunque al inicio se subordina a él, eventualmente es David quien se acopla a su amigo. Al empezar, el título y la conversación señalan que la fresa es un sabor femenino (queer) frente al masculino chocolate, pero al final, los personajes intercambian sabores de helado y David satiriza

la idea de que los roles de género (expresados a través de este detalle) sean características inherentes a los personajes, sino convenciones que se pueden superar.

El entorno: elemento vivo del filme

Desde el balcón de su departamento, Diego ve a La Habana y le dice a David: “es una de las ciudades más maravillosas del mundo, pero la están dejando caer”. A esta escena le sigue una secuencia en que los amigos recorren la ciudad explorando su belleza arquitectónica en deterioro. El entorno en *Fresa y Chocolate* es un elemento fundamental para el desarrollo de la historia y su estética. La Habana de finales de los 70, se muestra como un lugar vivo, lleno de colores, gente y desorden en las calles; la Revolución, la música, la religión están siempre presentes. Los personajes pasean frente al mar, esperan en los parques, conversan en la bahía con el fondo de una urbe presentada por la fotografía con colores pasteles, amplias tomas de paisajes tranquilos principalmente al atardecer y el piano en el fondo. Estos elementos generan una sensación romántica y nostálgica con la que los directores reivindican la belleza de La Habana a la vez que exponen su deterioro. Esto está relacionado con la visión de Diego de Cuba, un lugar lleno bellezas que hay que rescatar del abandono.

Tan importante como La Habana es *La guarida*, el departamento de Diego es una extensión de su personalidad: retratos de sus ídolos (Martí y Lezama Lima), zapatillas de ballet colgadas de las paredes, libros y discos apretados entre cajas y esculturas, sillones, una refrigeradora que se rehúsa a “comportarse” y una virgen con la que conversa. Es la principal locación donde se desarrolla la acción. Recordemos que si bien se discute la existencia de la homosexualidad y la prostitución en la ciudad, no se presentan, es decir, están relegadas a la clandestinidad. El apartamento es el refugio donde Diego puede ser quien es, lleva a sus conquistas, pero también donde puede escuchar a María Callas lejos del ruido y la salsa de las calles. Aquí, la amistad entre él y David puede crecer, pues el estudiante no quiere que los vean juntos afuera (sus únicas salidas son hacia el hospital como “esposo” y “hermano” de Nancy y durante la despedida, cuando David superó sus prejuicios).

3.2. *No se lo digas a nadie: ocultamiento y clases sociales*

3.2.1. *Ficha Técnica*

Título original: No se lo digas a nadie

Directores: Francisco Lombardi

Guión: Giovana Pollarolo y Enrique Moncloa (adaptado de la novela homónima de Jaime Bayly)

Fotografía: Carles Gusi

Edición: Nicholas Wentworth

Elenco: Santiago Magill, Lucía Jiménez, Christian Meier, Hernán Romero, Giovani Ciccía

País: Perú (co-producción española/peruana)

Año: 1998

3.2.2. *Sinopsis*

El filme narra las experiencias de Joaquín Camino (Magill), un joven de la alta sociedad limeña, desde su infancia hasta su temprana adultez y los conflictos por intentar ocultar y asumir su orientación sexual en una sociedad conservadora. La cinta empieza con sus primeras experiencias sexuales y de ocultamiento; su padre intenta introducirlo en las formas de la masculinidad: le enseña a pelear, lo lleva de cacería e, incluso, paga por perder su virginidad con una prostituta (que no logra concluir). Tras estos traumas el joven huye de su casa. Durante sus años universitarios, Joaquín vive solo en un departamento pagado por sus padres, es un estudiante descuidado con una adicción por las drogas. Una tarde, Alejandra (Jiménez), una compañera, lo visita para hacer un trabajo, él comienza a insinuársele, pero ella lo rechaza. Más tarde esa misma noche, ella regresa tras pelear con su enamorado y los dos intentan tener sexo, pero Joaquín falla en su intento y le admite que le gustan los hombres; Alejandra le dice que lo ayudará a curarse. Joaquín comienza un amorío clandestino con Gonzalo (Meier) – novio de una amiga de Alejandra - que termina cuando el protagonista rompe con su novia y le confiesa su idilio a la prometida de Gonzalo. Él lo golpea y le dice no pueden estar juntos si Joaquín no aprende a disimular. Poco después, Joaquín confiesa su

homosexualidad a sus padres y ellos rompen relaciones con él. Tras abandonar la universidad, el protagonista huye con su amigo Alfonso (Ciccía) y mantienen una relación de fin de semana. Roban un paquete de cocaína del papá de Alfonso, pero cuando este sufre una sobredosis, Joaquín escapa con el dinero abandonándolo por muerto. El protagonista se muda a Miami junto a un gigoló que intenta introducirlo a su profesión. Encuentra a Alejandra en una discoteca, quien, después de una noche romántica, lo convence de regresar a Lima. De nuevo en casa, Joaquín se gradúa ante la mirada orgullosa de sus padres. Durante la celebración llegan Alfonso – casado y convertido en un ejecutivo – y Gonzalo. El filme termina con un beso entre Joaquín y Gonzalo y una foto familiar en la que ambos se miran fijamente sobre la cabeza de Alejandra.

3.2.3. Contexto filmográfico

La homosexualidad en el Perú de los noventa estaba determinada por el discurso homofóbico filtrado durante la colonización. Fue despenalizada en 1924, pero hasta la fecha no hay una legislación que reconozca a las parejas del mismo sexo o que promulgue normas anti discriminatorias (exceptuando en la policía y fuerzas armadas, desde diciembre de 2012). El proceso de liberación gay en Perú inició en los años 80 con la formación del *Movimiento homosexual de Lima* (MHOL), creado con la ayuda de la Agencia Internacional Holandesa para el Desarrollo. En un primer momento, el grupo alcanzó cierto grado de visibilidad en los medios de comunicación (especialmente en la televisión) como respuesta a la crisis del VIH-SIDA, los representantes eran invitados a hablar sobre la homosexualidad y la enfermedad (que hasta 1996 afectaba a cerca de un 18% de los grupos vulnerables peruanos) (Cáceres y Rosasco, 1999, p.2). Hubo un intento por crear una comunidad políticamente activa, con discusiones y grupos de apoyo, pero el colectivo peruano (particularmente el limeño) estaba fragmentado y no tenía mayor representatividad.

En 1999, Carlos Cáceres – profesor de la Universidad Cayetano Heredia de Lima – patrocinado por la Universidad de Berkeley, California, publicó un estudio efectuado sobre “hombres que tienen sexo con hombres” en la capital peruana. En la investigación escribe: “una cultura homosexual unitaria no existe en Lima. En cambio, un número de subculturas interrelacionadas y mutuamente determinadas se mezclan y

coexisten” (Cáceres y Rosasco, 1999, p.2). La comunidad gay limeña estaba fragmentada y organizada en función de clase social, identidad sexual, auto-representación de género y grados de participación en la “escena gay” y el comercio sexual. Cáceres dividió a la población GLBTI (masculina) en cinco subgrupos: travestis, *cabros* (gays de clase trabajadora), hombres auto-identificados gays de clase media y alta, *mostaceros* (hombres no auto-identificados gay sino bisexuales y casados) y *fletes* (hombres dedicados a la prostitución. En este contexto, las clases medias y altas se asimilaban con un modelo que veía a la adopción de un ideal masculino como una “clave de supervivencia”, mientras que las clases populares, en la mayoría de casos, no tenía más opciones que ocultar su orientación sexual o asimilarse al modelo del afeminamiento y el travestismo. El estudio reveló que la mayor parte de la población que se reconocía gay oscilaba entre los 20 y 25 años, mientras los *mostaceros* promediaban los 30. *Fletes*, travestis y hombres gay reconocidos pertenecían a las clases trabajadoras en su mayoría, mientras que la mayor parte de *mostaceros* eran de clases sociales altas. Así, la posición social era un factor determinante de prestigio dentro la comunidad peruana que reflejaba tanto la discriminación (hacia los homosexuales de clases bajas por parte de heterosexuales y gays de clases altas) y el ocultamiento (Cáceres y Rosasco, 1999).

Los peruanos poseen (así como argentinos, chilenos, colombianos, etc.) la noción de la homosexualidad como un estilo de vida que no solo conlleva la atracción y relaciones con personas del mismo sexo, sino también un juego de roles de género desde el modelo clásico (femenino/masculino).

“El proceso de asumir una identidad homosexual está marcado por la dificultad, la tensión y el conflicto (...) parte de esta tensión deriva de la homofobia asociada con la socialización temprana con la familia”, (Cáceres y Rosasco, 1999, p.8).

En los 90’s, el *coming out* para un peruano suponía la marginalidad, el rechazo de la familia, la imposibilidad de la realización profesional y afectiva, por lo que llevar vidas dobles era la principal alternativa para los homosexuales que podían “disimular” su masculinidad (especialmente entre las clases altas). Para muchos hombres, el tener relaciones homosexuales no implicaba reconocerse como gays o *cabros*, pues eso era relacionado más con el afeminamiento, por eso, la bisexualidad era vista como una especie de “pantalla de frustración”.

No obstante, el mundo homosexual (o *ambiente*) comenzó a desarrollarse en las ciudades, especialmente en la capital.

“Lima tiene actualmente un número sustancial de bares y discotecas gay. Aunque cada locación tiende a atraer clientes de antecedentes sociales particulares, hay una mezcla social amplia en algunos ambientes de clases trabajadoras”, (Cáceres y Rosasco, 1999, p.9).

El ambiente gay limeño se constituía en una “isla de la fantasía” de socialización e interacción sexual. Pero sumergida en la clandestinidad, fuera de estos contextos, la interacción homosexual era un verdadero tabú.

En este contexto se produjo *No se lo digas a nadie* (1998), Lombardi se basó en un guión adaptado de la novela homónima del escritor y periodista peruano Jaime Bayly. El largometraje fue una co-producción peruano/española y la primera película peruana en abordar abiertamente la homosexualidad. Bayly retrató en su novela la hipocresía de la alta sociedad limeña y dio un relato bastante explícito y hedonista de lo que significaba ser gay en Perú. Perteneciente a una familia acomodada peruana tomó varios elementos de sus propias experiencias para escribir la novela y volvió a abordar la temática queer en *La mujer de mi hermano* (2002), que fue adaptada al cine por Ricardo Montreuil y Stan Jankubowicz en 2004. Por su parte, Lombardi fue uno de los directores peruanos más exitosos de la época, con la productora Inca Films dirigió otras adaptaciones de obras literarias como *Tinta roja* (2000, basada en la novela de Alberto Fuguet) y *Pantaleón y las visitadoras* (1999, basada en la obra de Mario Vargas Llosa). Su estilo en estos filmes tiene como temática recurrente de la crítica a los dobles discursos.

3.2.4. Discurso cinematográfico

3.2.4.1. Tema central

No se lo digas a nadie es una exposición crítica de la hipocresía de la sociedad patriarcal peruana frente al ocultamiento de la homosexualidad. La película aborda los dobles discursos sobre las representaciones de la masculinidad y el comportamiento

sexual y moral socialmente aceptable, mientras expone el machismo, conservadurismo, racismo y elitismo de las élites limeñas. La crónica de la vida del protagonista se vuelve un retrato de los discursos excluyentes aunque hipócritas de los sectores privilegiados así como de cómo veía la sociedad peruana a la homosexualidad a finales del siglo XX.

La cinta representa a la homosexualidad de una forma abierta y compleja, es vista tanto como una identidad inherente a la persona como una conducta adoptaba y mutable. Tiene un tratamiento más frontal del homoerotismo y expone diferentes formas de representaciones queer, atravesadas por la influencia de la división de clases sociales.

3.2.4.2. *Análisis de personajes*

Joaquín (Santiago Magill): la vida del protagonista es el eje del argumento. Es un homosexual joven de la alta clase social limeña, hijo único criado por una familia conservadora. La historia sigue su desarrollo de un adolescente reprimido e introvertido a un universitario confundido y drogadicto y, eventualmente, un adulto consciente de su sexualidad y su rol social.

En apariencia, el protagonista es un muchacho delgado aunque atractivo, delicado y bastante torpe, facciones finas (modelo de belleza europeo) y un tanto femeninas. Foster (2004) explica que la apariencia de Joaquín responde a un nuevo tipo de representación del homosexual: “el hombre queer es siempre retratado como un nerd afeminado cuyas prácticas reduplican lo que se cree es el rol femenino en el acto sexual” (p.105). En efecto, el personaje presenta cierto afeminamiento (no exacerbado al nivel del mariquita, pero sí ciertos rasgos que son reconocibles por otros personajes, en especial por su padre). Su aspecto refleja los cambios en su personalidad. Al inicio encontramos un adolescente bien peinado y vestido al gusto conservador de su madre católica; cambia por un look descuidado (cabello largo y suelto, camisetas y shorts holgados y sandalias) como signo de su rebeldía y su confusión identitaria; en Miami, asume una imagen más estereotípica del gay (camisa pegada y morada, cabello recogido y bien arreglado) gracias a que tiene mayor libertad para expresar su sexualidad se acoge a un modelo preexistente estadounidense; de vuelta en Lima, su última

transformación es la de un ejecutivo (terno y corbata, peinado hacia atrás) en respuesta al estereotipo de hombre heterosexual respetable.

La imposibilidad de Joaquín por asumir su orientación sexual dentro de un medio represivo es el rasgo determinante de su personalidad. Su principal aspiración es ser “normal”, es decir, busca la aceptación de sus padres y del medio en que se desenvuelve. Esto implica, en un primer momento, querer ocultar y eliminar su orientación – “yo no quiero ser maricón”, le afirma a Alejandra después de su primer encuentro – pero al enamorarse de Gonzalo la asume con rebeldía y angustia (“no puedo dejar de ser maricón”, le dice a Alfonso en la cama). Finalmente, después de enfrentarse al rechazo de sus padres, de la ruptura de sus relaciones y con la ayuda de Alejandra, interioriza la lección de que su historia pretende retratar: la hipocresía y sus máscaras son una herramienta para sobrevivir en su sociedad.

Joaquín adopta diferentes facetas con los otros personajes: con sus padres es cohibido debido al peso que le supone el control paternal (con su padre intenta mostrarse lo más masculino posible, pero con incomodidad, como cuando elige a las prostitutas en el burdel). Con Alejandra asume un rol dominante mientras que con Gonzalo y Alfonso ocupa el pasivo pues deja que ellos controlen la relación.

Joaquín representa la abyección del homosexual, el tabú que constituía ser gay en Perú y la clandestinidad en la que este tipo de relaciones están sumidas. Él desafía la hipocresía de la sociedad patriarcal conservadora (se podría decir que es un rebelde en este sentido y él único personaje que muestra rasgos de integridad), pero, finalmente, demuestra que los discursos dominantes terminan derrotando a la disidencia y asimilándola debajo de su fachada.

Alejandra (Lucía Jiménez): es una estudiante de Derecho perteneciente al mismo círculo social del protagonista. Criada por padres conservadores y protectores, se presenta como una figura contradictoria: por un lado pretende ser inocente - “Joaquín vas a pensar que soy una puta”, le dice mientras se deja seducir - y, por otro, “liberada” - cuenta que quería recorrer el Perú con una amiga para conocer su país, pero su *papi* no la dejó y terminó yendo a los Estados Unidos -. Tiene tan interiorizados los hábitos y discursos de la élite que ni los percibe, esto se manifiesta en su forma de hablar, sus modismos y sus intereses.

Como Nancy en *Fresa y Chocolate*, Alejandra cumple un rol femenino mediador entre las relaciones homosexuales de Joaquín y su rol masculino-heterosexual; le dice que lo va a ayudar a “curarse” después de que le confiesa su preferencia erótica. Es una mujer atractiva, un rasgo que los personajes resaltan repetidamente, su presencia atenúa la homosexualidad con su propio erotismo. Es un personaje estereotípico pues pese a su belleza poco (o nada) se habla de su inteligencia, su ingenuidad la hace parecer estúpida en ocasiones, el modelo de la “rubia tonta” es aplicable a ella. Su relación con Joaquín la convierte en un personaje con un destino patético pues entra en una relación con un hombre que no la desea sabiéndolo (se muestra celosa de Gonzalo en la secuencia final) y su futuro será similar al de la madre de su pareja.

Gonzalo (Christian Meier): objeto afectivo de Joaquín. Se presenta bajo el modelo estereotípico del hombre varonil: es atractivo, musculoso, se viste bien, adopta posturas de playboy, pero con un detalle que desde el inicio insinúa algo “extraño” en su personalidad, le es fiel a su novia (con quien lleva varios años juntos y planea casarse) en oposición a la infidelidad característica del sujeto machista. En su relación con Joaquín, asume el rol dominante - es él quien lo besa primero, lo seduce en el cine y en la cama su amante lo mira con adoración – ya que en comparación, es más masculino. Gonzalo representa al *mostacero* peruano, es decir, aquel sujeto varonil que tiene relaciones homosexuales, pero las disimula y se considera a sí mismo un bisexual. Para él, estar con una mujer es más romántico, mientras que con los hombres es más intenso. Su masculinidad responde a que, a diferencia del protagonista, está consciente de que fingir “es la única forma de sobrevivir en Lima”. Finalmente, cuando Joaquín aprende las normas que Gonzalo intenta enseñarle, él puede asumir sus sentimientos bajo un pacto clandestino.

Maricucha (Carmen Elías) y Luis Felipe (Hernán Romero): el padre y la madre de Joaquín son una pareja de clase alta que lleva 25 años casada. Ella es una mujer conservadora, religiosa y la imagen estereotipada de la madre tradicional, protectora y refinada. Él es el estereotipo del hombre poderoso de clase alta: racista, machista, mujeriego y varonil. Ambos retratan las figuras complementarias del régimen patriarcal (madre sumisa, padre dominante) y representan el control paternal en la sociedad heteronormativa. Cada uno ejerce una forma de autoridad: religiosa/moral o machista/económica y demuestran rasgos de la hipocresía que pretende criticar el filme: Maricucha se escandaliza con la presencia de Alejandra en el departamento de su hijo

hasta que se entera que proviene de una “buena familia”, Luis Felipe atropella a un indígena y escapa argumentando que no importa porque solo era un *cholo*. Por otra parte, la pareja responde a una noción muy difundida en el Perú en la que la homosexualidad es causada por una dinámica familiar de un padre emocionalmente ausente y una madre sobreprotectora (Cáceres y Rosasco, 1999). Cuando Joaquín se encierra después de pelear con su papá, él le reclama a ella y le dice que no lo proteja tanto: “¿quieres que se haga maricón?”.

3.2.4.3. *Análisis argumental*

Homosociabilidad y homoerotismo

Si *Fresa y Chocolate* explora la posibilidad de homosociabilidad entre un sujeto queer y uno heterosexual, *No se lo digas a nadie* ahonda en las consecuencias de su ruptura y la exploración del homoerotismo. La película empieza con una secuencia de Joaquín como un muchacho en un campamento, el adolescente toca a uno de sus compañeros y este lo amenaza, a lo que él responde: “por favor, *no se lo digas a nadie*”. Esta frase define la situación del protagonista en relación con el ocultamiento. También explica cómo la ruptura de los lazos homosociales entre hombres, al transformarse en relaciones homoeróticas, pueden existir en el anonimato. El filme hace una crítica pesimista a la homofobia, presenta a la homosexualidad como un signo de abyección y a las relaciones gay relegadas a la clandestinidad. Para Joaquín, su sexualidad le genera culpa, miedo y confusión (que manifiesta al no poder confesarse y su consumo de drogas), se convierte en una víctima de su deseo erótico debido a su imposibilidad de realización. Por contraste, Gonzalo y Alfonso tienen asimilado su deseo, pero para ellos no es un problema porque no dejan que los defina y han aprendido las reglas del anonimato: “por mí no hay problema, los problemas los pusiste tú. Yo sigo pensando igual, te cases o no te cases, me case o no me case”, le insinúa Gonzalo a Joaquín antes de reanudar su relación en la secuencia final. La clandestinidad de la homosexualidad es una temática recurrente en el cine latinoamericano, en este caso se presenta de forma crítica y frontal, y da cuenta de su permisividad siempre que no afecte al sistema heteronormativo, es decir, está bien ser gay mientras *no se lo digas a nadie*.

Por otro lado, la cinta explota el erotismo masculino como recurso para captar la atención. Los actores son sujetos atractivos (Meier, por ejemplo, ha sido el galán de varias telenovelas) que siguen un modelo de belleza anglosajón del nuevo “macho gay”: véase que casi todos son de tez blanca, ojos claros, facciones finas, cuerpos musculosos. La cámara es bastante explícita en la exploración de la sensualidad masculina con numerosas presentaciones de desnudez, por ejemplo, el lente enfoca a Gerardo (el amigo gigoló) al salir de la ducha, mientras Joaquín lo mira con atención. Sin embargo, mantiene el recato en presentar relaciones sexuales entre dos hombres: cuando Joaquín se acuesta con Alfonso la cámara los presenta desnudos abrazándose, enseguida hay una elipsis y se los ve cayendo sobre la cama. No así con el contacto heterosexual: hay dos escenas de sexo explícito de Joaquín con la prostituta y con Alejandra. Como se señaló anteriormente, esto se debe a que la mayoría del cine latinoamericano sigue ciertos códigos de censura y muestra mayor recelo para evitar incomodar a las audiencias heterosexuales.

Crítica al régimen patriarcal

“En este país puedes ser coquero, ladrón, mujeriego, pero no te puedes dar el lujo de ser maricón”, le asegura Alfonso a Joaquín. El Perú de las décadas de los 80’s y 90s’, especialmente en el círculo social de la élite, era regido por el discurso dominante de la sociedad patriarcal: la familia tradicional como núcleo básico social, la distinción entre femenino y masculino y el papel de la homosociabilidad entre pares como nexo que afianza las relaciones de poder y control social. La performatividad de género de lo que significaba ser hombre en la cultura peruana es determinada en gran medida por actividades consideradas varoniles que incluyen los deportes, la fuerza y, en ocasiones la iniciación sexual con prostitutas. En el filme, padre y madre representan la autoridad del modelo patriarcal, Luis Felipe es el encargado de reforzar la masculinidad de su hijo.

En la cinta, Joaquín se ve a sí mismo como un sujeto anormal porque reconoce que su deseo erótico no compagina con las normas morales y familiares que le inculcaron desde pequeño. Manifiesta repetidamente su fastidio con la sociedad limeña y su anhelo de escapar a otro contexto menos represivo donde pueda encontrar mayor aceptación: “ya me harté de Lima”, le dice a Alfonso antes de escapar a Miami. Cuando confiesa su sexualidad a sus padres, la reacción de ambos es la incredulidad: “tú no eras

así hijo”, le dice Maricucha entre lágrimas. Pero ante la reafirmación de él, Luis Felipe actúa violentamente: “un hijo maricón, puta madre, hubiera preferido un mongolito carajo”. La afirmación del personaje hace referencia a lo que Foster define como “diferencia queer”, en la sociedad patriarcal, las diferencias son signos de abyección, errores que no son permitidos. La homosexualidad es vista como una de las formas más transgresoras de este sistema porque no solo rompe con el concepto tradicional de la familia y las posibilidades aceptables del amor, también trastoca las nociones clásicas de performatividad de género y es considerada como una enfermedad, una perversión o un estilo de vida elegido. “Una de las estrategias más potentes de homofobia es la aserción de que porque algo no está permitido, eso o no existe o es suprimido legítimamente cuando es descubierto” (Foster, 2004, p.96). Como sucede en *Doña Herlinda y su hijo*, la reacción del discurso patriarcal ante la homosexualidad es suprimirla, pretender que no existe para que no afecte a la heteronormatividad. Así, ser gay no es solo un estigma, sino un tabú deslegitimado por el pensamiento machista, elitista y tradicional. *No se lo digas a nadie* juega con la idea de que las relaciones homosexuales persisten pese a la prohibición, reivindica su posibilidad de ser aunque, al final, admite que están relegadas a la clandestinidad. La imagen final visualiza a Joaquín y Gonzalo viéndose intensamente sobre la cabeza inadvertida de Alejandra, esta metáfora visual evidencia que su relación se mantendrá pese a que ambos hayan asimilado sus roles heterosexuales.

Homosexualidad y división de clases sociales

Actualmente, el barrio de Miraflores (estrato alto) es considerado el distrito donde más se desarrolla la vida gay urbana de Perú. En los años 90, Cáceres revela que aunque apenas contaba con una comunidad GLBTI activa naciente, Lima ya albergaba una cantidad sustancial de discotecas y bares gay, que se convirtieron en los lugares de socialización homosexual por excelencia. Aunque este submundo no se presenta en la película, la discoteca es un espacio importante para el desarrollo de la trama; aquí es donde Joaquín se droga, conoce a Gonzalo y se reencuentra con Alejandra. Las discos son sitios de socialización que permiten encuentros furtivos ocultados por la oscuridad, es por eso que gran parte de la acción transcurre aquí, donde hay mayores posibilidades de anonimato.

Un aspecto interesante de *No se lo digas a nadie* es la exposición de la influencia que tiene la división de clases sociales en el proceso de asimilación de una identidad queer y la visualización de los distintos subgrupos del “ambiente” gay de Lima. El contexto social determina en buena medida el grado de dificultad con que un sujeto pueda asumir su homosexualidad. Joaquín, Gonzalo y Alfonso pertenecen a la cúpula, por eso son más cuidadosos en ocultar sus encuentros e incluso aceptan casarse como mecanismo para defenderse de la marginalidad, conseguir poder económico y social: Alfonso se convierte en ejecutivo como su padre y se casa según fue su plan desde el inicio. Su estatus también influye en su aspecto: Gonzalo y Alfonso asumen una imagen completamente masculina, son *mostaceros*. Cáceres explica que “además de la clase social y poder económico, mantener una apariencia masculina es también un criterio de prestigio”, ellos no se involucran más que con sus pares sociales. Joaquín, al ser el personaje más transgresor, asume una imagen más femenina (lo que le genera rechazo) y es también el único que se atreve a involucrarse con un muchacho de clase social inferior y otro origen étnico cuando se le insinúa “al Johnny”. Esto se debe a que no tiene todavía interiorizadas las normas de comportamiento aceptable. El mejor ejemplo de la subdivisión social de los homosexuales limeños se presenta en la escena en que Alfonso, Joaquín y otro amigo atacan a un *flete* travesti en el Parque Kennedy (conocido desde esa época como centro de *fleteo*). *Cholo* y *puta* lo llaman, mientras se retuerce en el suelo ante la mirada pasiva del protagonista (la cámara hace un contrapicado que lo coloca en una posición de superioridad). En una secuencia posterior, Joaquín le inquiere a Alfonso: “pensé que odiabas a los gays”, “solo a los cholos rosquetes, porque esos cojudos malean el ambiente”, le responde. En cambio, cuando Joaquín vive en Miami su relación con un inmigrante español y prostituto no supone ningún tabú. Así, se expone que el ambiente gay peruano está atravesado por la discriminación y la separación en función del racismo y la diferenciación marcada de clases sociales.

3.3. Contracorriente: el fantasma de la homosexualidad

3.3.1. Ficha técnica

Título original: Contracorriente

Directores: Javier Fuentes-León

Guión original: Javier Fuentes-León

Fotografía: Mauricio Vidal

Edición: Roberto Benavides y Javier Fuentes-León

Elenco: Cristian Mercado, Manolo Cardona, Tatiana Astengo

País: Perú

Año: 2010

3.3.2. *Sinopsis*

Miguel (Mercado) es un pescador que vive con su esposa embarazada, Mariela (Astengo), en un pueblo costero, Cabo Blanco, al norte de Perú. Además de las ceremonias católicas, los pescadores tienen la tradición de entregar a sus muertos al mar. La historia empieza con el funeral del primo de Miguel, que él mismo oficia. En el pueblo vive un pintor burgués al que la gente rechaza porque lo ve como un extraño y sospechan que es homosexual. Miguel y Santiago mantienen en secreto una relación amorosa, pero el artista está exhausto de los secretos. Una mañana Santiago encuentra a Mariela en el mercado y le regala una vela para cuando nazca su hijo, más tarde ese día, los amantes se encuentran en una playa alejada. Después de una tarde romántica, pelean por el regalo a Mariela y la imposibilidad de Miguel de aceptar sus sentimientos por Santiago, se separan. A los pocos días, la ausencia del pintor se siente en el pueblo y una mañana al llegar a su casa, el pescador lo encuentra consternado en medio de su sala. Desesperado intenta sacarlo, pero se da cuenta de que él es el único que puede verlo. Santiago murió ahogado arrastrado por la corriente, pero su fantasma está ligado a Miguel hasta que él encuentre su cuerpo y lo ofrezca. Aunque con angustia al inicio, los dos reanudan su relación ahora con la ventaja del anonimato que les brinda su extraña situación. Pero cuando una muchacha encaprichada con Miguel descubre pinturas de desnudos suyos en casa del artista, el chisme se riega por el pueblo. Culpable por negar a Santiago, Miguel le confiesa su relación a su esposa, ella lo deja; después le cuenta al fantasma que encontró su cuerpo, pero que la corriente se lo llevó de nuevo, entonces le pide que lo deje y no lo vuelva a buscar. Con el tiempo, Mariela y la comunidad olvidan el incidente y perdonan al pescador, pero él no logra superar la

ausencia de su amante. Cuando un grupo de pescadores encuentra el cuerpo de Santiago, el pueblo le oculta el hecho a Miguel, siendo la misma muchacha quien le cuenta el secreto. Él confronta a su esposa y le dice que desea ofrecer a Santiago para que encuentre la paz, pese a que este golpe es algo que ella no puede superar y lo abandona llevándose su hijo recién nacido. Con la desaprobación del pueblo, Miguel efectúa la procesión, a la que se suman unos pocos. Terminada la ceremonia, sube el cuerpo a un bote y lo lanza al agua. Entonces, Santiago aparece por última vez para despedirse con un beso.

3.3.3. Contexto filmográfico

Entre el estreno de *No se lo digas a nadie* y *Contracorriente* transcurrieron doce años sin que una cinta peruana resonara respecto a la temática GLBTI. Más de una década en la que si bien la homofobia sigue estando presente en esta sociedad, el discurso oficial y cultural ha ganado cierto terreno a favor del respeto a las minorías sexuales. En junio de 2000, Lima fue testigo de la primera marcha del Orgullo Gay en el país; aunque hasta la actualidad estos desfiles no han alcanzado el nivel de participación que se esperaría (un promedio de 2 mil asistentes) debido a la fragmentación de la comunidad gay peruana, sí consiguen visibilizar al menos la existencia de un grupo humano ocultado. Cáceres cuenta que desde ese mismo año se dio cierta apertura a las representaciones gay en los medios peruanos, en 2003 se creó el *Outfest Perú*, el primer festival de cine GLBTI y actualmente hay desfiles en Arequipa, Trujillo, Chiclayo, Piura y Cuzco.

Perú todavía no cuenta con leyes que reconozcan a las parejas homosexuales, pero sí tipifica el cambio de sexo a raíz de dos casos sonados sobre los que el Tribunal Constitucional se pronunció: “el carácter digno de una persona no se pierde por ser homosexual o porque haya decidido por un modo de ser que no sea la aceptación de la mayoría” (Amancio, agosto 2009). La posición oficial del gobierno es rechazar la discriminación por orientación sexual, en 2009, el ex presidente Alan García (citado por Amancio, agosto 2009) se pronunció: “todos tenemos derecho a tener la opción sexual que queramos. No hay que hacer de eso un tema de burla ni exclusión...” y desde 2010 se abrió el debate acerca de legalizar las uniones civiles (ambos candidatos de las elecciones pasadas la abordaron en sus discursos de campaña). Sin embargo, según una

encuesta de la firma Ipsos publicada en Diario *El Comercio* de Lima, aunque solo el 20% de los peruanos se consideran homofóbicos, apenas el 29.8% está de acuerdo con el matrimonio gay, el psicoanalista Moisés Lemjil explica que esto se debe a que las personas pueden tolerar la homosexualidad en abstracto como consecuencia del discurso liberal, pero en concreto no están muy convencidas:

“si hubiéramos hecho estas preguntas 10 años antes probablemente la tolerancia habría sido mucho menor a gente aun le teme a la homosexualidad porque tienen mucho temor a aquello que desorganice el orden”.

Lemjil. Citado por (Amancio, agosto 2009)

Es decir, que si bien el discurso oficial cambió, la sociedad peruana no logra superar su homofobia debido a sus formas conservadoras, religiosas y machistas de pensamiento. En 2010, el MHOL reveló que hubo 37 crímenes de odio contra homosexuales en el país, lo que demuestra que aún es una sociedad violenta donde la “cuestión gay” sigue siendo polémica.

Contracorriente debutó en 2009 en el Festival de San Sebastián (España), donde obtuvo el “premio del público” y ganó reconocimientos similares en 16 otros festivales alrededor del mundo como Miami, Montreal, Cartagena, el *Outfest* de Los Ángeles, etc. La producción tuvo un presupuesto de medio millón de dólares y contó con la ayuda del programa español *Ibermedia*, co-financiamiento alemán y auspicio del Consejo Nacional de Cinematografía del Perú (CONACINE) que la eligió en 2010 para representar al país en los Óscars (aunque no fue elegida). Es el primer largometraje del peruano Javier Fuentes-León, quien después de estudiar medicina se mudó a California para seguir dirección de cine. Está basado en un guión original suyo que escribió en 1997. Aunque se reconoce como homosexual, el director explica que no se trata de una especie de autobiografía sino que su intención era presentar un romance con elementos mágicos que pudiera ser entendido como una historia universal del amor irrealizable:

“en Perú y en Latinoamérica en general, es un tema que era importante poner sobre la mesa. Probablemente allí haya mucha gente que salga del cine, pero creo que a su vez será una cinta muy útil”.

Fuentes-León. Citado por (EFE, septiembre 2009)

Guionista, director y músico, Fuentes-León también ayudó a Selma Mutal en la composición de la música y a Roberto Benavides en la edición.

3.3.4. *Discurso cinematográfico*

3.3.4.1. *Tema central*

Contracorriente es una alegoría de cómo ve el discurso social peruano (y latinoamericano) a la homosexualidad. La historia hace uso de este recurso literario para exponer la idea de que las relaciones homosexuales existen como fantasmas - que la sociedad pretende inexistentes – que subsisten en la clandestinidad. El realismo mágico – lo irreal como cotidiano – se filtra para presentar una trama fotográfica, narrativa y políticamente cautivadora.

El filme hace un desplazamiento discursivo - similar al de *Fresa y Chocolate* al alejar (solo en cierta medida) a la homosexualidad de sus implicaciones eróticas – hacia el campo de los sentimientos, es decir, es la primera cinta de esta muestra en hacer uso del amor de pareja como recurso para naturalizar al homosexual. En este sentido, el tratamiento que le da la película es más emotivo y hasta poético, con cierto melodrama y fantasía que involucran al espectador sentimentalmente.

3.3.4.2. *Análisis de personajes*

Miguel (Cristian Mercado): el protagonista es un pescador casado a la espera de su primer hijo, es un sujeto de carácter íntegro y estimado en su comunidad. La trama del filme se centra en empujarlo hacia su proceso de *coming out* y la ruptura con la hipocresía. En apariencia, Miguel no demuestra ningún signo de afeminamiento: su cabello ensortijado y ropa sencilla, sus posturas y actitudes no responden a ningún estereotipo gay sino más bien al modelo del heterosexual masculino y padre de familia (en las ocasiones importantes viste camisa, corbata y pantalón de tela como signo de su estatus en la comunidad. Miguel contrarresta el cliché de *la loca* e introduce la imagen normalizada del homosexual clandestino. Sin embargo, el personaje no se identifica a sí

mismo como tal; durante la escena de pelea, responde a los reclamos de Santiago: “tú sabía que tenía esposa y venía un hijo. Además, yo no soy así [homosexual]”, su amante le responde: “ah, no, tú eres un hombre, huevón. Tú eres un macho”. Como se explicó anteriormente, que un hombre tenga relaciones homosexuales no significa que se asimile como tal en América Latina, pues ser *gay* implica el afeminamiento. Nótese que en la cinta no se menciona “gay” u “homosexual” ni una sola vez, estas categorías siguen siendo un tabú para el personaje.

Sus aspiraciones son complejas. Tiene un conflicto entre su manifiesto anhelo de aceptación – ser normal – continuar con su rol patriarcal de padre, esposo y hombre respetable y su deseo romántico por Santiago. Su mayor momento de realización es durante la secuencia cuando convive con el fantasma de su amante (pues el anonimato es su única alternativa de reconciliación de ambas aspiraciones); después de mentirle sobre el hallazgo de su cuerpo, le dice al pintor: “ya sé que no puedo prometerte nada, pero me gustaría que te quedes conmigo”. La situación no puede sostenerse por mucho tiempo, la historia y su conciencia – tiene una profunda devoción católica, que le genera más confusión – lo empujan a decidir. Miguel es un personaje muy transgresor, pues su aspiración romántica no solo reta a la heteronorma, sino también a su estatus de clase social (se coloca al mismo nivel de su amante burgués). Su decisión de rendir tributo a la memoria de Santiago rompe con el discurso hipócrita – que Joaquín no consiguió en *No se lo digas a nadie* – e implica que de cierta forma acepta una identidad queer que rechazaba. Miguel se convierte en un personaje trágico porque después de su rebeldía solo le quedan el duelo y la soledad: el precio que debe pagar por su transgresión.

Santiago (Manolo Cardona): es un pintor ciudadano de clase alta que llega a Cabo Blanco en busca de inspiración y exilio. Es un personaje doblemente marginal pues la comunidad lo considera un “pituco limeño”, es decir, un extraño sobre el que, además, se intuye su homosexualidad. En apariencia, tampoco responde al estereotipo del afeminamiento: es atractivo, con rasgos que demuestran pertenecer a una clase social diferente (tez blanca, ojos azules), su ropa y estilo son asimilables a la imagen descomplicada del artista, sus poses son masculinas. No obstante, sí responde a un estereotipo gay latinoamericano: como en *Fresa*, el homosexual es relacionado con las artes y la sensibilidad, lo que precisamente es el signo que lo aísla y por el que la comunidad supone su identidad.

A diferencia de Miguel, Santiago se reconoce su sexualidad, demuestra cierto orgullo de su identidad: “... tú no eres maricón. Y sabes por qué. Porque hay que tener huevos para ser serlo”, le grita a su amante. Esto expresa cierta frustración ante las prohibiciones de la sociedad homofóbica y también hacia el secretismo de su pareja: “tú piensas que todos son como tú”, le dice Miguel, “no, yo más bien pienso que todos son como tú (ocultan su sexualidad)”, le responde en una de las secuencias iniciales. Su mayor aspiración es la aceptación, poder asumir su identidad y su relación sin tabús, traducida en escapar con Miguel. Pero al morir, sus deseos se transforman en frustraciones – “me pasé un culo de tiempo esperando a que me dijeras eso [que se quede con él] y mira cuando me lo vienes a decir” – y su único anhelo es el de poder “irse” (hacia el más allá). En él se presenta un tema recurrente del homosexual exiliado: se exilia del rechazo de su familia en la playa, después intenta llevarse a Miguel, pero finalmente la muerte es su destino final de libertad

Santiago representa en sí mismo a la homosexualidad en el discurso social peruano. Pasa de ser un personaje marginal por haber asumido una identidad queer a un fantasma que todos ignoran y vive únicamente en la clandestinidad. El analista Pierre Losson (enero 2012) explica que mantiene el estigma tradicional del gay trágico, el precio que paga por su amor y su sexualidad es (metafórica y literalmente) su vida. Consigue su realización finalmente en el exilio y la muerte.

Mariela (Tatiana Astengo): la esposa del protagonista es una mujer humilde, en apariencia atractiva, no tanto por su belleza física (no responde al modelo estereotípico de belleza anglosajona) sino por su personalidad fuerte. Mariela rompe con lo que se esperaría fuera la esposa de un pescador. Pese a su condición sencilla, no responde al estereotipo de ama de casa abnegada, es una mujer autosuficiente (lo manifiesta en la poca dependencia que tiene de su marido). Aunque tiene una profunda fe religiosa, no cae en el conservadurismo generalizado del pueblo, esto se evidencia en la apertura inicial que tiene hacia Santiago. No es marginada, pero sí un personaje extraño de la comunidad en su pensamiento y comportamiento: le cuenta al pintor que ella tampoco nació en Cabo Blanco, sino que llegó 5 años atrás.

Su mayor aspiración es tener una familia estructurada y el amor de su marido, razón por la que perdona en primera instancia su infidelidad. Tiene control sobre sí misma (demuestra mayor auto control que Miguel cuando se entera de su falta) y

defiende su núcleo familiar: amenaza a Isaura y su madre para evitar las habladurías contra su marido. Es una figura transgresora del sistema patriarcal: a diferencia de Maricucha o Alejandra en *No se lo digas a nadie*, ella abandona a su pareja, no tanto por el hecho de su homosexualidad, sino porque no soporta el engaño; nótese que no lo deja cuando se entera de que mantenía relaciones homosexuales, sino cuando se percata que Miguel está más enamorado de Santiago que de ella. Así, Mariela representa un nuevo modelo de mujer independiente y es la única al final con posibilidades de realización al abandonar el pueblo. Como Nancy, cumple un rol mediador. La cámara es hábil al ilustrar frecuentemente este hecho a través de la composición de la imagen en la que ella casi siempre está en medio de los dos amantes.

Cabo Blanco: el pueblo pesquero puede ser tomado como el cuarto personaje importante de la película. La fotografía resalta la belleza del paisaje con numerosos planos generales que sirve tanto para ilustrar el contexto solitario aunque pintoresco del lugar como enlaces entre las escenas. Pese a que se suponen las condiciones de pobreza en que viven sus habitantes, el filme evita caer en esta denuncia, no destaca la miseria sino que presenta a una comunidad que vive tranquilamente dentro de su humildad.

La misa, los almuerzos dominicales, la pesca, el fútbol, las reuniones sociales en el bar de Don Pepe y el chisme son los ejes sobre los que gira la convivencia de los habitantes de Cabo Blanco. Es retratada como una comunidad bastante sencilla, en la que cada persona representa algo distinto. Tenemos al sacerdote que simboliza la autoridad moral y religiosa, mientras que Héctor (el primo de Miguel) es la mayor figura del poder masculino. Doña Trinidad es su contraparte femenina como autoridad del régimen patriarcal, su arma para imponer la heteronormatividad es el chisme (estereotípicamente un recurso femenino): “debe estar aliviado (...)”, le dice al cura sobre la desaparición de Santiago, “ya sabe lo que se dice y eso [homosexualidad] no es un buen ejemplo pa’ los niños”. A su vez, su hija Isaura representa a la juventud hipócrita que sigue los patrones heteronormativos de los padres, pero al final también es el signo del cambio hacia la inclusión al ser la primera en acompañar a Miguel en la procesión.

3.3.4.3. *Análisis argumental*

Alegoría del ocultamiento

En una de las secuencias más emotivas, Miguel camina de la mano de su amante fantasma por las calles del pueblo, feliz de que nadie los ve. El discurso social, como se explicó anteriormente, pretende ocultar aquello que es diferente y transgresor; la homosexualidad en su condición transgresora de la heteronormatividad patriarcal es normalmente obviada en lo social y mediático. Por medio de la alegoría, *Contracorriente* denuncia la hipocresía que relega a los homosexuales a la clandestinidad y apela al público a sensibilizarse ante este hecho. En otra escena, Miguel mira la televisión con su esposa recostada en su hombro en la sala de su casa, le pide al fantasma de Santiago que se acerque, entonces, ven juntos el programa cogidos de la mano con el pescador en medio de ambos. Esta composición visual es recurrente a lo largo de la película: en la iglesia o cuando Santiago ve a Miguel desde el marco de la puerta junto a un retrato de su boda que lo coloca a un lado la pareja. El filme logra comunicar mucho sin recurrir a diálogos: Miguel está atrapado entre su amor por Santiago y sus obligaciones patriarcales hacia su esposa y su hijo. Así, representa la situación de muchos hombres que llevan vidas dobles para compaginar sus deseos eróticos con sus roles heterosexuales. También se expone las consecuencias de la ruptura de la heteronormatividad: el pintor es rechazado por sus padres y la comunidad por haber asimilado su identidad queer. Cuando el cuadro de Miguel es encontrado en la cabaña abandonada, empieza el chisme como forma más usada por la homofobia para marginar, que se extiende también a cualquiera que esté involucrado con él: “todo el mundo anda diciendo que te tiras a ese cabro y eso me jode”, le dice Héctor advirtiéndole que debe desmentir y ocultar su comportamiento para evitar que la sanción los afecte a él y a su hijo.

Losson (enero 2012) señala que para gran parte de gays latinoamericanos, el exilio es la alternativa al ocultamiento, escapar a contextos más inclusivos como las ciudades u otros países. Santiago se recluye en el pueblo escapando del rechazo de su madre y pretende llevar a su pareja a un viaje para que él escape de sus obligaciones maritales y puedan vivir su relación con libertad. Finalmente, en la cinta se expone a la Muerte como la última forma de este exilio, con su muerte, el pintor logra la libertad para vivir con el pescador y “descansar en paz”. La narración sigue un argumento

recurrente del cine GLBTI que presenta a las relaciones homosexuales con finales trágicos (la pareja se separa y Miguel se convertirá en un sujeto marginal y solitario), pero con un elemento de ruptura que las anteriores no presentaban: Miguel se queda en el pueblo y enfrenta a la comunidad para enterrar a su pareja pese a la abyección. Esto reivindica el derecho de los sujetos queer a defender no solo sus identidades, pero también sus relaciones. Al final, intuye la posibilidad de un cambio de actitud cuando Isaura (representando a la juventud que se acopla a la hipocresía) se suelta del brazo de su madre (la sociedad conservadora) y sigue la procesión fúnebre como signo de respeto e inclusión. Entonces, la película busca transmitir alegóricamente el mensaje de que pese a las dificultades que la hipocresía dominante impone a la homosexualidad, esta no solo existe, sino que la búsqueda de una transformación discursiva es posible y necesaria.

Ruptura de los roles de género

Con sus recursos narrativos y alegóricos, *Contracorriente* logra hacer una profunda crítica a la concepción tradicional de los roles de género. La principal ruptura se ve a través de las múltiples facetas de Miguel. Por un lado es un hombre trabajador, aparentemente heterosexual que cumple con su rol en la sociedad patriarcal de esposo y padre proveedor y líder dentro de la comunidad. Pero rompe con el estereotipo del “macho” pues así como Héctor llora por la muerte de su hermano, el protagonista lo hace por la desaparición de su amante y es su esposa quien lo consuela. Con esto se connota que la noción de que “los hombres no lloran” ya no es aplicable, es decir, la sensibilidad masculina ya no es un tabú.

Por otra parte, está su faceta como amante de Santiago. Pese a mantener una relación homosexual, Miguel no cambia sus actitudes ni su comportamiento, dentro y fuera de ella. Ambos personajes son evidentemente masculinos: compiten entre ellos para ver quien hace rebotar más los guijarros sobre el agua, juegan fútbol, se pelean a golpes, es decir, tienen signos normales de homosociabilidad permitida, pero esto no les impide expresarse afecto erótico y romántico. Para Foster, estas nuevas formas de representación buscan neutralizar la “fuerza disruptiva del afeminamiento”, Losson explica que en el caso del filme:

“la representación de una homosexualidad liberada de estereotipos afeminados tiene un potencial aún más perturbador: implica que puede estar escondida dentro de cualquiera, sin posibilidad de ser reconocida a primera vista”, (Losson, enero 2012).

Si el discurso heteronormativo establece las dicotomías entre masculino/femenino y activo/pasivo, Miguel y Santiago rompen esta concepción, ambos son hombres performativamente varoniles aunque sensibles. Se pone en duda cualquier expectativa heterosexual de cómo visualizar la homosexualidad.

Ellos no son los únicos en representar esta ruptura. Mariela es una mujer autosuficiente, no depende ni está atada al rol femenino pasivo. Aunque es una víctima de la situación, se desliga de la imposición patriarcal, así consuela a su marido, lo ayuda, lo desafía y, finalmente, lo abandona.

Contracorriente es bastante moderada en su presentación del homoerotismo. Las dos escenas de sexo homosexual son visualizadas con planos lejanos, detalles y juegos de sombras. Mientras que la relación entre Miguel y Mariela se muestra con normalidad. Al igual que Nancy y Alejandra, ella es una mediadora femenina entre los protagonistas aunque de forma más explícita: Miguel piensa en Santiago cuando hace el amor con su esposa, lo que implica que el tener sexo heterosexual es una manera de negar su preferencia homosexual y reinstituirse en la heteronorma.

3.4. La otra familia: introducción a nuevos modelos familiares

3.4.1. Ficha técnica

Título original: La otra familia

Directores: Gustavo Loza

Guión original: Gustavo Loza

Fotografía: Carlos Markovich

Edición: Camilo Abadía

Elenco: Jorge Salinas, Luis Roberto Guzmán, Ana Serradilla, Bruno Loza, Nailea Norvind

País: México (co-producción estadounidense con Fox International)

Año: 2011

3.4.2. Sinopsis

Jean-Paul (Salinas) y Chema (Guzmán) son una pareja gay de clase burguesa que, tras de diez años juntos, se casan. Después de la boda su amiga Ivana (Serradilla) lleva al hijo de una conocida suya - Hendrix (Loza) - para que lo cuiden mientras la madre se desintoxica en una clínica. Aunque con un inicio incómodo, la pareja se encariña del niño. La madre, Nina (Norvind), escapa del hospital y busca a su hijo con la ayuda de su novio Patrick (Andrés Almeida) - un dj heroinómano - sin saber que planea venderlo a una pareja rica. Jean-Paul y Chema ayudan a Hendrix a entrar a un colegio católico pese a las objeciones iniciales de los padres, le demuestran cariño aun con la sospechas de sus propios empleados y lo acogen como propio tratando de explicarle su relación. Nina llega a la casa de la pareja y los obliga a entregarle a su hijo. Pero al llegar a casa, su novio la droga y escapa con el niño para entregarlo a la pareja burguesa: Luisa (Domenika Paleta) y Agustín (Juan Ríos Canto). Estos se percatan de las intenciones de Patrick y llaman a Jean-Paul por mediación de Hendrix, pero cuando lo recogen, Luisa se opone y Agustín los denuncia a la policía. Jean-Paul y Chema son arrestados por secuestro y pederastia. Esa misma noche, Nina muere por una sobredosis y Hendrix es enviado a un orfanato. Un tiempo después, la pareja sale de la cárcel y con la ayuda de Ivana logran que Patrick ceda la patria potestad del niño. El film termina con Hendrix regresando a la escuela sonriendo, lo que supone que se reunió con sus padres.

3.4.3. Contexto filmográfico

México fue uno de los países donde la Inquisición tuvo mayor influencia en el afianzamiento del discurso homofóbico debido a la gran cantidad de sodomitas ejecutados. La homosexualidad fue despenalizada en 1871 y nueva República se acopló al modelo del Código Napoleónico para elaborar su Código Penal, pero aunque no la

tipificó como crimen, la codificación de delitos “a la moral y las buenas costumbres” era tan vaga que se extendió hasta bien entrado el siglo XX a la conducta homosexual. Uno de los casos más famosos fue el llamado *Baile de los 41*. La madrugada del 18 de noviembre de 1901, la policía allanó una casa donde encontró una fiesta en la que 41 hombres bailaban entre sí (19 vestidos de mujeres); entre los implicados se encontró a hombres de alto rango ligados al gobierno de Porfirio Díaz, por lo que se ocultó sus nombres para intentar apaciguar el escándalo, pero una jerga común para referirse a los homosexuales desde entonces es “41”. El lenguaje cotidiano mexicano está lleno de término peyorativos contra estas minorías como “maricón”, “puto”, “puñal”, que tienen cargas semánticas que refieren al desprecio del afeminamiento. Historiadores como Víctor Macías Gonzales explican que el Distrito Federal a finales del siglo XIX ya contaba con una subcultura gay similar a la de Nueva York, Toronto o Buenos Aires. Pero estos guetos estuvieron restringidos a baños públicos, cárceles, ciertas plazas y parques. A mediados del siglo XX, lugares como Paseo La Reforma, La Alameda, el Zócalo y Calle Madero eran sitios frecuentes de encuentros, pero esta permisividad terminó en 1959 por ordenanza de la alcaldía (Mott, 2001). La vida gay mexicana estaba relegada a la clandestinidad con características similares a la peruana: se concibió el modelo de sujetos activos/pasivos con desprecio a los segundos, y un acoplamiento de las clases bajas al modelo del afeminamiento. En contraste, los homosexuales de clases altas se asimilaron al dandi francés y luego al macho gay cosmopolita, por lo que se llegó a conocerlos como los “internacionales”.

El movimiento GLBTI mexicano surgió a inicios de los 70s siguiendo el modelo de Stonewall en el D.F. y Guadalajara. El 15 de agosto de 1971 se formó el Frente de Liberación Homosexual y su mayor figura fue la escritora Nancy Cárdenas, quien en 1973 fue la primera en discutir abiertamente sobre el tema en televisión. Sin embargo, los colectivos no duraron mucho, estuvieron fragmentados y marcharon por primera vez por los derechos GLBT en 1979. Como sucedió en otros países, la verdadera lucha de liberación empezó con la crisis del VIH-SIDA en 1981 debido al recrudecimiento de la homofobia y el deseo tener situaciones legales estables.

En la última década, México avanzó mucho en materia de igualdad de derechos. En 2003, creó el Consejo Nacional de prevención contra la discriminación (CONAPRED), 16 estados promulgaron leyes anti discriminatorias. Dentro de los gobiernos estatales, el Distrito Federal es el que más trabaja en esta materia; en 2006

reconoció las uniones de hecho para parejas del mismo sexo, aunque sin plenos derechos. Y en diciembre de 2009 aprobó una reforma para reconocer el derecho al matrimonio a las parejas homosexuales. El D.F. se convirtió en la primera ciudad latinoamericana en celebrar cinco bodas gay el 12 de marzo de 2010 en su alcaldía; y aunque estados y partidos conservadores se opusieron a la reforma, la Suprema Corte de Justicia rechazó las denuncias alegando la inviolabilidad jurisdiccional de cada estado y que el artículo uno de la Constitución prohíbe la discriminación por preferencia sexual (EFE, marzo 2010). En agosto del mismo año, la Corte reformó el reglamento del Sistema para el Desarrollo Integral de la Familia (DIF) para permitir la adopción a matrimonios gay con los mismos requisitos que uno heterosexual (CNN México, septiembre 2011).

Sin embargo, México sigue siendo uno de los países más homofóbicos de la región, Amnistía Internacional publicó que entre 2002 y 2007 más de mil mexicanos murieron por crímenes de odio contra homosexuales y alrededor del 20% de la población se considera homofóbica. Por otra parte, desde la aprobación de la ley, 2362 parejas gay se casaron en el D.F. (hasta marzo de 2013), pero solo 22 pudieron hacer valer sus derechos ante el Instituto Mexicano de Seguridad Social (IMSS) debido a que sus normas no contemplan su reconocimiento. Para conseguir la igualdad de beneficios, como la sucesión y cobertura médica para los cónyuges, se tuvo que presentar recursos de amparo a la Corte Suprema. La cámara de diputados maneja una propuesta para corregir este estatus, todavía en debate (Zapata, abril 2013).

La otra familia fue dirigida y escrita por el Mexicano Gustavo Loza (es su tercer largometraje), más conocido por su trabajo en televisión con la cadena *Televisa* y su cinta *Al otro lado* (2004). El rodaje terminó un par de semanas antes a la legalización del matrimonio gay en la capital y se estrenó en 2011 en México, Colombia, Argentina, Brasil, Perú, Bolivia y Estados Unidos distribuida por *20th Century Fox*. La película generó gran polémica por su temática. Numerosas organizaciones conservadoras se pronunciaron en contra de ella – pese a esto recibió una calificación B-15 de censura – y el director fue amenazado vía redes sociales: “me mandan mensajes por *Facebook* cuestionándome la película, les digo a mis hijos que ni los lean”, (Loza, citado por Vertíz de la Fuente, abril 2011). El director es heterosexual, concibió la historia tres años antes por su interés en presentar los nuevos modelos familiares de la sociedad mexicana:

“no estoy abogando por ninguna causa, simplemente hago lo que creo y lo que considero correcto. Busco detonar un diálogo en la sociedad sobre un tema que en lo particular hace cuatro años me parecía sumamente importante discutir, en el que yo ni siquiera tenía un punto de vista claro. (...) Hace tres años decías *eso no existe en México, te estás adelantando*. Es la muestra que no es cierto, existe”.

Loza. Citado por (Vertíz de la Fuente, abril 2011)

Cuenta con un reparto de importantes figuras de la televisión y cine mexicanos como Jorge y Carmen Salinas, lo que ayudó también a su promoción y a recibir reconocimientos en los premios de la Cámara Nacional de la Industria Cinematográfica mexicana (CANACINE).

3.4.4. *Discurso Cinematográfico*

3.4.4.1. *Tema central*

Dentro de esta muestra, *La otra familia* es la más evidente en la presentación de su tesis. Más que una crítica, su tema central es la introducción a los nuevos modelos familiares que surgen en la sociedad mexicana (y latinoamericana). Aunque está enfocado especialmente en la presentación de las parejas gay y la posibilidad de núcleos homoparentales, no son las únicas expuestas, también se habla de: familias sin hijos, monoparentales, disfuncionales, adopción, inseminación artificial, etc. La historia responde a los cambios sociales y políticos que surgieron en México a raíz de la apertura del debate sobre el matrimonio entre personas del mismo sexo. Es bastante parcializada en idealizar la imagen de las familias homoparentales.

El tratamiento de la homosexualidad es a la vez medido en sus manifestaciones y transgresor en la forma como impone su concepto y naturaleza del amor gay dentro de una sociedad conservadora. Como ocurre con *Contracorriente*, hay un desplazamiento discursivo del campo de la sexualidad y el erotismo al emocional y familiar. El melodrama y una sencillez narrativa son los recursos empleados para exponer la tesis con claridad.

3.4.4.2. *Análisis de personajes*

Jean-Paul (Jorge Salinas): es un publicista exitoso de clase alta que vive en el D.F. desde hace 10 años con su pareja. En apariencia, es bastante abierto con su orientación sexual, no deja que lo afecte en su vida profesional ni su círculo social, pero también se puede suponer que la asume con cierto recelo: en la escena en que Chema explica su relación a Hendrix, él se siente incómodo y trata de detenerlo. Se asimila al modelo del homosexual burgués que busca proyectar una imagen varonil (casi no tiene rasgos afeminados excepto cuando está ebrio y baila en la ventana de su cuarto durante la boda), sofisticación y elegancia (nótese que toca el piano, usa terno y corbata, viste con sobriedad). Rechaza el afeminamiento: mientras se disculpa con Doña Chuy (su sirvienta) por el mal genio de su esposo le dice: “discúlpelo, el señorito está en sus días”, lo que implica que se burla de sus actitudes femeninas. Es lo que se conoce en México como un “internacional”; la empleada hace referencia a esto cuando le dice a Hendrix que sus patrones “no son mexicanos”.

Aparentemente, este personaje realizó sus aspiraciones: es un empresario exitoso y adinerado con una relación estable. Pero en el fondo, uno de sus mayores deseos es ser aceptado, pues sabe que su orientación sexual lo coloca en la categoría de “anormal” y la homofobia es una frustración constante: mientras discute con Ivana la partida de Hendrix, dice “cuando la ayuda proviene de gente como nosotros siempre va a ser mal vista. (...) La vida no te da para lidiar con esto”. La llegada del niño despierta un deseo latente: “que incongruente eres, y yo pensé que este tema ya estaba cerrado”, le dice Chema, él y el padre Tomás comentan la existencia previa de esa posibilidad de expandir su familia – Jean-Paul se muestra paternal desde el inicio con Hendrix y da a entender que siempre quiso ser papá (otra manifestación de su sueño de normalidad).

Si bien este personaje se aleja del estereotipo clásico gay, representa una nueva concepción del homosexual varonil y sigue ciertos lugares comunes como su sofisticación y el hecho de que ocupe el papel dominante en su relación. También busca presentar una imagen más moderada del sujeto queer, su personalidad es conciliadora, es bastante medido en sus manifestaciones de cariño con Chema. Su rol en el film es mostrar una imagen más asimilable del homosexual para el público general.

Chema (Luis Roberto Guzmán): ex diseñador y modelo, es un hombre de clase alta sin ocupación y mantenido por su pareja. Aparentemente es menor a Jean-

Paul, sus dos rasgos más evidentes son su atractivo físico y afeminamiento. El filme resalta su sensualidad, pero de forma como lo haría con una mujer: mientras toma el sol junto a la piscina, la cámara sigue la mirada de Gabino y visualiza a Chema usando un terno de baño corto, leyendo revistas y en poses femeninas (para acentuar la percepción del jardinero de *la loca*). En contraste a su pareja, su manera de vestir es más colorida (usa batas con estampados, camisetas brillantes, etc.), su forma de hablar y manierismos son marcadamente más afeminados y su personalidad es más extrovertida y hasta histriónica.

La caracterización de Chema responde a otra concepción moderna del homosexual como un sujeto ligado a la moda, la obsesión por la estética (su cuidado de la casa) y de su cuerpo, es decir, es el “nuevo macho gay” que reconoce Sanders como el ideal del hombre homosexual atractivo introducido por el medio estadounidense. Por otro lado, ocupa el rol pasivo en su relación con Jean-Paul. Está cómodo con su situación de dependencia (de cierta forma asume la figura de una “esposa trofeo” que vive del empresario rico) y en la escena en que el niño los encuentra en la cama, es él quien adora a su pareja (referencia a la concepción clásica de las relaciones activo/pasivo). Por eso, cuando llega Hendrix él asume el papel maternal: lo baña, lo arregla, lo lleva a la escuela e, incluso, llega a compararse con un ama de casa en su charla con los niños de la clase.

Pese a que es aparentemente un personaje estereotípico, es más transgresor que su pareja. Asume su identidad queer sin reservas y la defiende. El mejor ejemplo de esto es la conversación con Hendrix durante la cena: Jean-Paul no sabe cómo explicarle su relación al niño (pretende que son amigos), Chema le dice que son pareja logrando que él entienda la situación con analogías, pero sin tabús. Se vuelve un personaje complejo pues evoluciona en sus aspiraciones y sus facetas a través de Hendrix. Si por un lado representa la contraparte femenina que reproduce la concepción heterosexista de las relaciones homosexuales, también reivindica una identidad queer fuera de lo “moralmente aceptable” que, no obstante, logra conectar con el espectador.

Hendrix (Bruno Loza): es un niño de siete años que creció desprotegido debido al abandono de su madre drogadicta. Es el eje central de la historia, pues gira alrededor de su búsqueda por un hogar estructurado. Resulta un personaje un tanto contradictorio porque pese a las duras condiciones en que creció, es caracterizado como un muchacho

dulce y simpático. Aunque en apariencia es inocente, también es bastante perspicaz al darse cuenta tanto de la relación de sus padres adoptivos como de las intenciones de Patrick. El personaje representa un espacio neutral para introducir los nuevos núcleos familiares, simboliza la noción de que los niños son lienzos en blanco que se adaptan a diferentes situaciones (en este caso por su deseo de una familia estable). Hendrix asume distintas facetas cuando está con sus padres adoptivos (niño inocente y bien educado), con Nina (víctima del abandono que se aferra a su madre), con Gabino (quien intenta inculcarle un pensamiento machista) y con Patrick (mercancía). Su caracterización está concebida para generar simpatía, pero nótese que cuando Patrick intenta venderlo, señala que es “blanquito”, lo que demuestra cierto racismo que implica que si tuviera rasgos indígenas tal vez no sería bien aceptado.

3.4.4.3. *Análisis del argumento*

Nuevos modelos familiares

“Solo el amor decide cuál es el hogar perfecto”, esta es la leyenda con la que se promocionó la película y a la vez la tesis sobre la que construye su argumento. Loza afirmó durante una entrevista que apenas el 36% de las familias mexicanas actuales tienen la estructura tradicional: padre, madre e hijos (Loza, citado por Vertíz de la Fuente, abril 2011). Padres divorciados, madres solteras, niños criados por los abuelos, sin ser un estudio que diseccione la complejidad de las familias mexicanas contemporáneas, el filme pretende introducir estos nuevos núcleos y criticar la rigidez del régimen patriarcal. Cada personaje representa una figura diferente en estos modelos.

Jean-Paul y Chema, son la pareja principal de la historia y representan a las familias homoparentales. Si bien las adopciones para parejas homosexuales están permitidas en México, durante el primer año de legalidad apenas hubo una que aplicara a este trámite (CNN México septiembre 2011). “Hay gente que puede malinterpretar sus intenciones”, les advierte el padre Tomás al ver que se encariñan con Hendrix, la advertencia revela que pese a las regulaciones, la sociedad mexicana todavía no está preparada para dar cabida a estas familias. Doña Chuy confiesa su preocupación por el niño al cura, y lo vigila mientras Chema le enseña a nadar. Para ella, una pareja gay no puede criar a un niño: es “anti natural”. Pero no es solo ella, Luisa y Agustín, los padres

del colegio, la policía, asumen que ellos tienen algún deseo pederasta pues la categoría de “pervertidos” se extiende a todos los que no se adaptan a la heteronorma. El filme es claro en su exposición de que las parejas gay están capacitadas para ser padres, pero también que la homofobia no superada del discurso social dificulta su aceptación.

Por el contrario, Nina representa a las madres solteras y los hogares fragmentados. Si Jean-Paul y Chema son el ideal de familia, ella es el caos. Esto se visualiza en la secuencia inicial donde el montaje intercala el mundo oscuro y desordenado de la casa de Nina, frente al lujo y felicidad de la mansión de la boda. En este sentido, el filme parecería suponer que los hogares monoparentales son indeseables y, especialmente, que una mujer sola difícilmente está en condiciones de criar a un niño (razón por la que recurre a Patrick como figura masculina). Esto supondría una mirada machista si no fuera porque la causa en sí del abandono no es la madre sino su drogadicción. La intención es exponer que la carga genética no implica necesariamente que alguien esté calificado para ser padre.

Luisa y Agustín son la única pareja heterosexual legalmente casada, pero son un matrimonio infeliz - entre otras razones - por la falta de hijos. Esto niega la posibilidad de que un matrimonio pueda elegir no tener niños. Luisa representa a la mujer maltratada, relegada por su esposo, pero que se mantiene junto a él pese a todo. Agustín, en cambio, es la personificación del machismo: mantiene una amante como su derecho de escape a sus responsabilidades maritales y se jacta de su adulterio sin que nadie (ni siquiera su esposa) se lo reclame. Ante la propuesta de adopción, la madre de Luisa le dice que no se engañe pues no va a querer al niño como a uno propio, mientras que el padre de Agustín le dice que la abandone pues un hijo adoptivo jamás será “uno de los suyos”. Ambas figuras representan a la sociedad patriarcal conservadora, donde los lazos de sangre son el nexo y la adopción una alternativa inaceptable.

Ivana y Gloria (Ana Soler) introducen la inseminación artificial como nueva alternativa de paternidad. Tienen una relación estable, monógama y así como Chema y Jean-Paul, siguen un modelo de dominante (Gloria) y pasivo (Ivana). Gloria por su edad y personalidad tiende a dominar a su pareja en todas sus decisiones y termina por abandonarla cuando ella la desobedece. Aquí entra George - hermano de Ivana - un gay bastante estereotípico (afeminamiento exacerbado, promiscuidad, narcisismo) a quien le piden ser donante para que el futuro bebé comparta la carga genética de ambas. Esto

implica el deseo de la pareja de acoplar su familia al concepto patriarcal (lazos sanguíneos) de filiación.

En la historia hay tres personajes que representan la posibilidad de cambio dentro de la sociedad conservadora. El padre Tomás (Alejandro Calva) simboliza a la Iglesia Católica, pero con un discurso incluyente, es decir, hace que la institución tradicionalmente opuesta a la homosexualidad se convierta en una aliada y en la voz de la razón dentro de los conflictos. Doña Chuy simboliza la maternidad tradicional y las aprehensiones femeninas contra los homosexuales, ella se vuelve una figura materna que protege a Hendrix dentro de su nueva familia. Gabino (Silverio Palacios) es su contraparte masculina, personifica el machismo. Ambos personajes constituyen la figura del mexicano de clase trabajadora, un poco ignorante y conservador, introducen el elemento humorístico y el prejuicio que puede ser superado.

El filme sigue una estructura narrativa tradicional de la ficción mexicana en la que los héroes reciben su recompensa y los villanos su castigo al final. Patrick es el villano y quien introduce el tráfico de menores al universo de la trama. Es enviado a la cárcel por el secuestro de Hendrix y asesinado por los mafiosos debido al maltrato hacia su novia. Nina muere, pero al no ser realmente una villana sino una víctima de su adicción, se le permite visitar a su hijo y encontrar la paz en la muerte. Agustín – como sucede con Miguel en *Fresa y Chocolate* – es golpeado y el machismo es, finalmente, humillado y desechado como algo patético.

La principal falencia discursiva de *La otra familia* es que pretende asumir casos concretos como generalidades. En su intento de visualizar los nuevos modelos familiares y criticar al conservadurismo patriarcal, asume que todas las parejas homosexuales serían buenos padres sin analizar a profundidad la complejidad del fenómeno y, por el contrario, supone que las familias heterosexuales están en decadencia, sin considerar que cada familia tiene sus problemáticas internas. Por otra parte, así como en las telenovelas mexicanas la heroína suele ser rescatada por su “príncipe” de la pobreza, Chema y Jean-Paul rescatan a Hendrix de su miseria y lo introducen a una vida de confort burguesa, lo que supone la concepción de que el dinero es signo de bienestar y seguridad.

Representación de la homosexualidad

Después de su primer día de clases, Hendrix pregunta a Chema y Jean-Paul sobre su relación, Chema le responde: "... es como la comida. ¿A ti te gusta el hígado? (...) a él [Jean-Paul] no le gusta, pero a mí sí. Y es no nos hace ni mejores ni peores". El filme busca una representación asimilable del homosexual – así como *Fresa y Chocolate* - pretende humanizarlo caracterizando sus aspiraciones y sufrimientos como similares a los de los heterosexuales. "Está bien tener varias mamás, está bien tener varios papás (...) está bien ser diferente", afirma el libro de cuentos que leen al niño. El discurso de la película apela a la inclusión de las diferencias sexuales y va más allá al abarcar también a las "familias diferentes".

Tras su primera noche en la casa, Gabino pregunta a Hendrix: "¿ya te dijeron dónde vas a dormir? ¿Solo o con los señores? Él y Doña Chuy están preocupados con la llegada del niño pues suponen que sea víctima de una relación pederasta (lo mismo insinúa Luisa). El diálogo implica que en México, los homosexuales entran en la categoría de "depravados", el estigma heredado de la tradición religiosa y reafirmado por heteronorma se expresa en el arresto de los protagonistas. Dentro del mismo diálogo, Gabino le advierte al niño que tenga cuidado con sus patrones: "... no te juntes mucho con ellos porque dicen que eso se pega...", además de la perversión, la concepción de la homosexualidad como una psicopatología sigue estando difundida. Es decir, México no supera sus discursos homofóbicos. Los gays son llamados *internacionales*, pues, para el mexicano común, la homosexualidad es un "decadencia" traída de sociedades como la anglosajona y europea: el niño le pregunta a Doña Chuy por qué sus protectores duermen juntos y ella le dice "pos, porque así son los extranjeros", pues la homosexualidad está excluida de la mexicanidad. La película intenta desmentir estos discursos, presentando personajes que (si bien pueden tener ciertos estereotipos) rompen con los conceptos generalizados del heterosexual mexicano.

El jardín de la casa de Chema y Jean-Paul está rodeado de muros altos que guardan los vidrios de cristal que conforman las habitaciones. Este detalle connota la noción del ocultamiento presente desde el entorno. Si la homosexualidad sigue oculta, la vida de la pareja puede desenvolverse con libertad siempre que se haga dentro de los muros que los protegen de las miradas inquisitivas de los demás.

El tratamiento sobre el tema es bastante moderado. No se presentan mayores manifestaciones de afecto o erotismo (el discurso es cuidadoso en mostrar solo lo que un espectador heterosexual podría soportar), y desplaza su enfoque hacia el campo emotivo y familiar. Las manifestaciones eróticas son básicamente heterosexuales (Agustín y su amante, Nina y Patrick) y se destaca la sensualidad de figuras femeninas: Nina, Ivana, la amante (Gloria es excluida porque su imagen es más masculina). Por otra parte, estas demostraciones eróticas parecen estar desubicadas debido a la temática familiar del filme. La figura mediadora de la mujer vuelve a aparecer pero con varios rostros: Nina es la madre que falta en la relación de Hendrix y la pareja, Ivana media en la llegada del niño (es decir, ella representa a una madre que entrega al niño a los hombres) y Doña Chuy es la figura maternal dentro del hogar.

3.5. Conclusiones y elementos recurrentes

Las cuatro películas analizadas mantienen ciertos elementos narrativos y argumentos en la construcción de sus discursos, que – siguiendo lo expuesto en el capítulo anterior – siguen parámetros recurrentes del cine de temática GLBTI latinoamericano.

El primero es el juego con los roles clásicos de género. Si el homosexual es tradicionalmente asimilado con un papel femenino, y las relaciones gay son concebidas bajo los parámetros clásicos de hombres dominantes y mujeres pasivas, estos filmes juegan con esta noción. En *Fresa*, pese a ser queer, Diego ocupa el papel dominante respecto de David, salvaguardado con el hecho de que nunca ocurre una ruptura explícita de su lazo homosocial. *No se lo digas a nadie* sigue un modelo más evidente en que el personaje más afeminado (Joaquín) mantiene el rol pasivo en sus relaciones, pero con dos rupturas importantes: la homosociabilidad se vuelve explícitamente en homoerótica y en su relación con Alejandra él asume el papel dominante. *Contracorriente* es la más transgresora en este sentido, pues ambos protagonistas asumen identidades masculinas sin dar indicios de acomodarse a una visión heteronormativa de su relación; aquí, la ruptura de lo homosocial es mayor porque no solo es erótica sino también afectiva. En *La otra familia*, la pareja sigue a su manera el modelo heteronormativo, pero el juego se encuentra en que son la primera que consigue

su realización no solo erótica sino también afectiva y familiar. Con estos juegos en la performatividad de género, las cintas logran connotar una intención común y mayor entre ellas: cuestionar y revertir el régimen patriarcal dominante.

Sin embargo, pese a sus intenciones transgresoras, el tratamiento de los cuatro filmes es bastante moderado en sus representaciones del homoerotismo. Las películas no tienen mayores restricciones en presentar relaciones heterosexuales, pero las homosexuales son censuradas con elipsis y juegos de sombras, pues hay una conciencia de la tolerancia de los públicos. Aunque hay cierta exploración de la sensualidad masculina, la femenina sigue siendo dominante. Nancy, Alejandra, Mariela, Nina e Ivana median las connotaciones homoeróticas que las relaciones de los protagonistas masculinos puedan tener, se constituyen como un elemento femenino del que el discurso cinematográfico no puede desprenderse.

Las cuatro historias colocan al homosexual como el héroe y al machismo como su antagonista. El machismo está presente en el entorno y la homofobia de la sociedad, pero cada filme lo caracteriza a través de un personaje: Miguel, Luis Felipe, Héctor y Agustín. Los cuatro se presentan como hombres varoniles y dominantes, con un rechazo manifiesto hacia cualquier indicio de homosexualidad, aparentan tener la autoridad moral, pero con un doble discurso. Finalmente – como una forma de crítica – el machismo de estos personajes es cuestionado y hasta descartado en forma humillante.

A su manera, cada cinta pretende exponer la lucha de los homosexuales por ganar un espacio dentro de la sociedad que los reprime y adoptar una identidad que el discurso patriarcal pretende relegar a la clandestinidad. El exilio, el ocultamiento y los guetos son representados de distintas formas. En *Fresa y Chocolate*, “la guarida” es el gueto dentro de La Habana (único lugar donde David y Diego pueden interactuar con libertad) y el exilio es la alternativa de realización del protagonista. En *No se lo digas a nadie*, la hipocresía y el anonimato de la discoteca se muestran como espacio de ocultamiento y el viaje a Miami como un exilio. La alegoría de *Contracorriente* es una forma poética de representar el ocultamiento a través del elemento mágico del fantasma, así como la playa escondida donde se encuentran los amantes; y la muerte se constituye en una forma particular de exilio. Y *La otra familia* hace uso de la casa rodeada de altos muros y cristales internos para visualizar que si bien los protagonistas son abiertos sobre

su sexualidad, necesitan de una especie de refugio; la cinta es la primera que no presenta el exilio como única posibilidad de realización del homosexual.

Estas películas siguen un patrón narrativo heredado del cine hollywoodense: el destino trágico del homosexual. Los personajes gay tradicionalmente han sido vistos con sujetos destinados a sufrir debido a su condición de marginados. Las cintas siguen este argumento narrativo a su manera: Diego debe finalmente separarse de sus amigos y su Cuba querida para buscar la realización en el exilio; mientras que Santiago muere como castigo a su homosexualidad y Miguel sufrirá el duelo y la soledad de la abyección que su relación le traerá en su pueblo. *No se lo digas a nadie* propone una especie de final agri dulce al exponer que Joaquín y Gonzalo podrán encontrar cierta realización a sus deseos viviendo bajo las normas hipócritas que la sociedad les impone. *La otra familia* es el único filme de esta muestra que presenta un final feliz de realización personal, afectiva y familiar para los homosexuales, pero bajo dos condiciones: Jean-Paul y Chema deberán pagar por su felicidad con un tiempo en la cárcel (nótese que la última imagen de ellos es llorando en su cocina) y su realización está supeditada al destino de Hendrix.

CONCLUSIONES

La disertación tuvo como punto de partida la premisa de que la sociedad latinoamericana ha tenido históricamente una visión limitada sobre la homosexualidad impuesta culturalmente a través de un discurso homofóbico dominante. Para comprobar la hipótesis inicial de que la imagen del hombre homosexual en el cine latinoamericano ha cambiado en las últimas dos décadas en respuesta a discursos socioculturales más tolerantes, el estudio tomó una muestra de filmes que cuestionan de alguna forma el discurso homofóbico. A lo largo del análisis, esta hipótesis se confirmó, pero algunas de las nociones iniciales se clarificaron y otras se desmintieron. Es necesario un recuento para entender el alcance de las conclusiones.

El estudio partió del concepto de que el cine es un arte, un lenguaje y un discurso con una intención comunicativa, cuyo sentido depende muchas veces de la interpretación de las audiencias y su contexto sociocultural. Al iniciar la investigación, se partió del criterio de que el discurso cinematográfico se construye a partir de símbolos, pero más bien estos símbolos son recursos para visualizar, analizar y/o criticar ideas o representaciones, cuyo referente - en el caso de la corriente realista - se encuentra en la realidad objetiva. El cine Latinoamericano ha mantenido un vínculo con lo que se ha denominado como “realismo crítico” ya que muchos autores lo ven como una herramienta de cambio social desde el arte.

Las sociedades latinoamericanas - así como la mayor parte de las culturas occidentales contemporáneas - elaboraron su discurso sobre la homosexualidad a partir de concepciones religiosas y de un régimen patriarcal y machista que la definió como un pecado, una perversión y una enfermedad en última instancia. El discurso homofóbico condena de esta manera a los homosexuales a las categorías de anormal, marginal, clandestino y a la homosexualidad misma como tabú. En el mejor de los casos, desde el

punto de vista social, el homosexual es visto como un ser caricaturesco, afeminado y rechazado (una imagen difundida y generalizada por los medios de comunicación). Pero, tomando como modelo los movimientos sociales que se han producido en países como los Estados Unidos, las minorías sexuales en América Latina comenzaron un proceso de reivindicación de derechos que ganó especial fuerza en los últimos 20 años. En consecuencia, el discurso oficial de muchos gobiernos prohíbe la discriminación a las minorías GLBTI, permitiendo un ambiente más inclusivo. Esto ha contribuido a levantar en cierta medida el tabú sobre la homosexualidad, sin que implique que la homofobia haya desaparecido a nivel cultural. La declaración de una orientación sexual diferente sigue siendo un proceso que puede marginar a la persona, en especial tomando en cuenta su contexto socioeconómico. La abyección en el caso de los hombres se genera porque la homosexualidad es vista como un signo de debilidad, de feminidad y una transgresión a los valores patriarcales establecidos.

El discurso heteronormativo ha definido lo que significa ser homosexual para un hombre: afeminamiento, perversión, relaciones de dominante/pasivo, travestismo, tragedia, entre otros. Partiendo de la teoría queer, la homosexualidad no es una identidad fija sino un elemento más que construye la personalidad del sujeto, que la sociedad convierte en signo de abyección por su discurso. La sociedad coloca al sujeto queer en una categoría definida de identidad y este la asume muchas veces como reconocimiento a sus diferencias. Sin embargo, hay tantas identidades queer como individuos haya.

El objetivo principal de esta disertación fue encontrar las relaciones dialécticas entre la realidad y su correlato en el discurso de estos filmes. Al analizar la evolución del discurso social en torno a la homosexualidad se pudo encontrar que, en el cine, este se manifiesta a través de representaciones: del entorno ficcional, de la construcción de los personajes y el tratamiento de la temática. Tradicionalmente, la imagen mediática del estereotipo denominado aquí como *La loca*, es el modelo representativo del homosexual masculino para los latinoamericanos que se ha filtrado en nuestro imaginario hasta convertirse en la figura representativa dominante. Esta crea un sujeto queer desprovisto de su sexualidad y de su dignidad al transformarlo en una caricatura como única forma de asimilación que la audiencia heterosexual admite sin ofenderse y hasta cierto punto lo complace. Otras formas estereotípicas surgieron en las últimas décadas en consecuencia de modelos importados que reivindican una masculinidad

exacerbada, pero estas no están todavía muy difundidas. En ambos casos, el homosexual es reducido a un estereotipo en la ficción mediática que no transgrede la visión o la mirada que del mismo se ha tenido.

Sin embargo, el cine, al no atenerse totalmente a las agendas mediáticas, permite un espacio de ruptura y una mayor libertad en la representación de la realidad. En el análisis de la muestra seleccionada para el estudio, se aprecia que las representaciones del homosexual se liberan del reduccionismo y presentan cambios a la par de las transformaciones sociales.

Fresa y Chocolate responde a un contexto que promovía la inclusión. Introduce a un homosexual con las características estereotípicas de “*La loca*”, fácilmente identificables por el público. Pero revela una naturaleza compleja y aspiraciones similares a las de cualquier persona, que permiten revertir la noción de este como un personaje subversivo, lo humanizan aunque sin transgredir los límites de la homosociabilidad.

Por su parte, *No se lo digas a nadie* rompe con los límites homosociales y presenta la clandestinidad de las relaciones gay, pero reduciéndolas al plano sexual, dejando el afectivo de lado. El sujeto queer es caracterizado como un ser reprimido, menos afeminado, y acoplado a la hipocresía patriarcal. Introduce subcategorías de homosexuales y la influencia del entorno socioeconómico en la asimilación identitaria.

Tras apenas diez años, *Contracorriente* logra un salto en la cinematografía peruana. Revierte los estereotipos del afeminamiento, se aleja de visiones reduccionistas sobre perversión o la forma en que se construyen las relaciones gay. Introduce por primera vez la emotividad y el afecto entre hombres sin que esto mine su identidad de género. Por medio de la alegoría, critica la abyección y presenta la idea inquietante para el heterosexual de que los homosexuales existen a pesar de su falta de reconocimiento.

La otra familia transgrede las normas del régimen patriarcal al introducir la posibilidad de diversos núcleos familiares. Representa una homosexualidad contemporánea asimilable a modelos importados de Estados Unidos y Europa. Aunque visualiza como el discurso homofóbico dominante todavía sospecha del sujeto queer y lo categoriza como “pervertido”, es la primera que permite la realización personal del homosexual.

La apertura con que se abordan estas representaciones depende en buena medida del tratamiento del tema y de su contexto: sea una Cuba que busca eliminar su intolerancia, una sociedad limeña con una hipocresía afianzada; un Perú que invita a la diversidad oficialmente, pero discrimina culturalmente; o un México legalmente incluyente, pero socialmente machista y homofóbico.

El *continuum* de estas películas es un discurso que pretende no solo revertir las representaciones clásicas del homosexual, sino también criticar la autoridad patriarcal, exponer los dobles sentidos de la homofobia y humanizar al hombre queer para colocarlo en la misma categoría del heterosexual en cuanto a sus aspiraciones y sufrimientos. El tratamiento del tema y la construcción discursiva de las cuatro cintas tienen elementos narrativos y semánticos recurrentes: el juego de roles de género, la censura del homoerotismo, figuras femeninas mediadoras, la clandestinidad de los guetos, la hipocresía del patriarcado y el exilio o destino trágico. Estos elementos provienen de una tradición narrativa y cinematográfica mundial con estereotipos y argumentos recurrentes, pero con variaciones propias del imaginario y contexto latinoamericanos.

La problemática GLBTI en la región tiene muchas luchas que combatir. La representación de las identidades queer es una de ellas y un punto de partida para alcanzar la inclusión. El cine tiene el potencial para convertirse en una de las herramientas de esta lucha gracias a que visualiza fenómenos sociales y acerca a los públicos a representaciones complejas. No obstante, cabe recordar que estas películas son fenómenos aislados, surgen de los intereses de sus realizadores por presentar una realidad habitualmente ignorada dentro de coyunturas específicas. Si bien los cambios socioculturales han tenido un impacto en la apertura discursiva de estos filmes, no se les puede atribuir el haber generado transformaciones sociales. Su valor está en su capacidad – como planteó Gutiérrez Alea – de involucrar al espectador dentro de las transformaciones políticas y sociales individualmente, y, con la construcción de discursos narrativos propios, clarificar y transgredir la visión de un discurso social excluyente y prejuicioso. Es decir, que el cine se vuelva una ventana a través de la que los homosexuales encuentren nuevas formas representativas con las que identificarse y los heterosexuales con las que desmentir su imaginario.

ANEXOS

Mapa de legalización de la homosexualidad en América Latina ([wikipedia.org](http://es.wikipedia.org/wiki/Homosexualidad_en_Am%C3%A9rica_Latina), http://es.wikipedia.org/wiki/Homosexualidad_en_Am%C3%A9rica_Latina, (fecha de acceso 07 de junio de 2013))



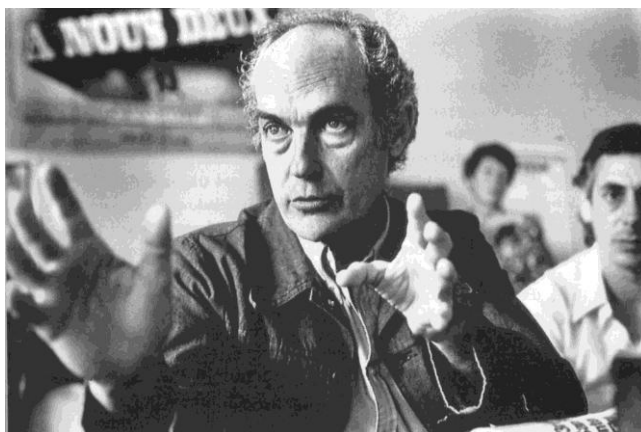
Situación legal de la homosexualidad en América a excepción de Canadá y Estados Unidos

Sin información	Comportamiento homosexual legal	Matrimonio
homosexual	Uniones civiles	Sin uniones civiles
		Reconocimiento de matrimonios homosexuales realizados en otros países.
Comportamiento homosexual ilegal	Pena menor	Pena mayor
		Cadena perpetua

Fresa y Chocolate



Poster de la película

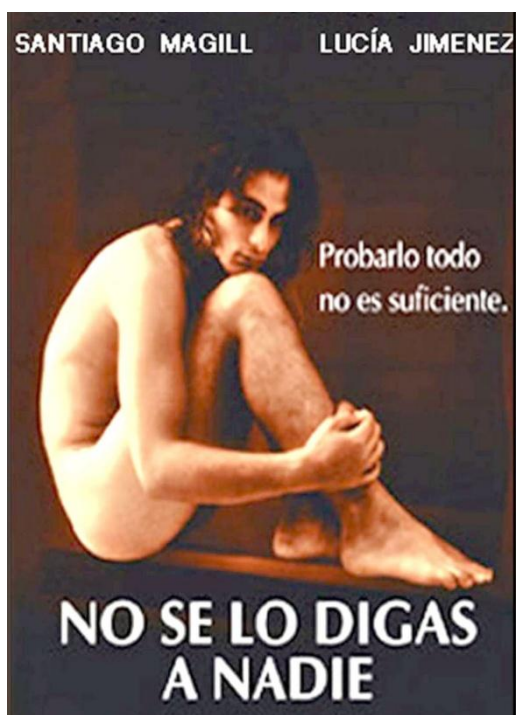


Tomás Gutiérrez Alea

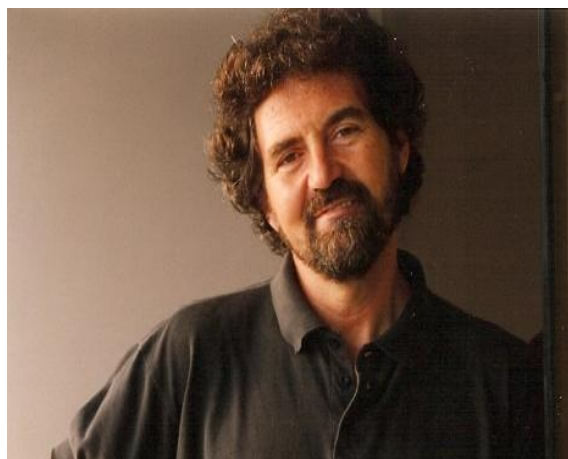


Plano final del filme (Izquierda Diego – Jorge Perrugorría, de espaldas David – Vladimir Cruz)

No se lo digas a nadie



Poster y leyenda del filme



Francisco Lombardi



Fotografía final del filme. Composición: Joaquín (derecha) y Gonzalo (izquierda) se miran sobre la cabeza de Alejandra (medio)

Contracorriente



Poster promocional

Javier Fuentes León (izquierda)
junto a Tatiana Astengo y
Christian Mercado



Miguel (Mercado) consuela al fantasma de Santiago (Manolo Cardona)

La otra familia



Poster promocional
premier del filme



Gustavo Loza y su familia en la



“La otra familia” Jean-Paul (Jorge Salinas), Hendrix (Bruno Loza) y Chema (Luis Roberto Guzmán)

Transcripción entrevista a Fredy Alfaro, organizador del Festival *El lugar sin límites* (Quito), 06 de marzo de 2013.

A: Dentro de mi tesis quiero explorar cómo los festivales también se convierten en espacios de representación. Primero, quería preguntarle: ¿cómo surgió el festival?

E: El festival surge en 2002, es una idea en conjunto con *Ocho y medio* (cine), surge por la necesidad de mostrar que la temática de gays, lesbianas, bisexuales la tomabamos como un género. Todavía no habíamos dimensionado lo que estaba pasando como cine de temática.

A: Actualmente, ¿lo consideran un género?

E: Actualmente, no lo consideramos un género. Consideramos que hay dramas, ficciones, *thrillers* de temática GLBT. Pero no como un género, porque al ponerlo como un género lo estaríamos limitando. Una comedia puede ser gay, lésbica o trans, no puede ser LGBT o todo al mismo tiempo. También porque veíamos que ya iban cinco años de la despenalización de la homosexualidad y como comunidad no teníamos ninguna actividad que conmemore esa fecha que fue el 27 de Noviembre del 97, que fue cuando la Corte Constitucional declara que el inciso primero que decía “ser delincuente homosexual”. Tomamos esa fecha para presentar el festival, a manera de conmemoración de que hemos conseguido un derecho y se puede seguir avanzando. Surge el festival con apenas seis películas, todas largometrajes de ficción. A partir de ese año empezamos a ir evolucionando y creciendo, eso dio origen a las noches de cine gay y poco a poco el festival va a ir adquiriendo experiencia.

Yo soy abogado, no he estudiado nada que tenga que ver con cine, pero sí he sido un aficionado al cine. He ido creciendo y aprendiendo y esto nos ha llevado a que, a partir de 2005, seamos parte de la red de cine GLBT que básicamente aglutina trabajos de documentales, largometrajes, video arte de temática GLBT alrededor del mundo.

A: ¿Cómo recayó en usted la responsabilidad del festival?

E: Fue una idea de Mariana (propietaria de *Ocho y medio*). Ellos proponen la propuesta, yo soy *webmaster* de QuitoGay y fue una alianza pues ellos tenían el lugar y nosotros el nexo con la comunidad. Nosotros éramos encargados de la parte promocional a través de QuitoGay y, a partir de la experiencia que tuvimos con las seis

películas, vimos que estuvo bastante bien aceptada por la comunidad y la sociedad en general y eso nos motivo a seguir trabajando.

A: ¿Cuántas personas asistieron al primer festival?

E: Si no me equivoco... a la primera función fueron 46 personas. En el resto iba bajando un poco a alrededor de 30 o 20.

A: Actualmente, ¿cuántas personas van al festival?

E: la inauguración del año anterior fueron 350 y se quedaron 20 personas afuera que finalmente quisieron sentarse en el piso.

A: ¿A qué le atribuye que haya más gente que vaya al festival? ¿Se debe a un tema de promoción o también a que hay mayor apertura en el país?

E: Por una parte, en un principio, los medios no nos daban cabida. Para los medios, el festival era desapercibido, no hay repercusión, se enviaba boletines, pero ellos no daban apertura. Por otro lado, hoy, la comunidad y la sociedad está más librada de estereotipos. La comunidad en el sentido que ya sabe que tienen derechos y puede reclamar por ellos. Los tabúes que existían han sido eliminados y ya no son sentidos por los jóvenes. Ya no es lo mismo, por ejemplo, yo todavía viví lo que era ser gay era ser “delincuente”. Ahora ya no tienen la percepción de que existió eso. Entonces, viven más libremente.

A: De ahí precisamente viene el tema de esta tesis. No he percibido esa carga de estereotipos, exceptuando la televisión. En ese sentido, ¿cuál es su perspectiva sobre cómo influye el cine en crear este tipo de representaciones?

E: En el cine, al menos hablando del cine nacional o la televisión, lo quieren caricaturizar al gay. Es decir, lo quieren representar como el típico estereotipo del afeminado que se dedica a algo que tenga con el diseño o la peluquería. Entonces, lo estereotipan para que el público tenga clara la imagen de un personaje, mas no de una realidad que puede ser diversa. Porque la sociedad, por el imaginario, por los mismos medios de comunicación, lo estereotiparon de esa manera. Entonces, eso lo estereotipa la televisión. Pero en el cine, al haber más géneros, al tener un nicho, si se puede decir, de gente que no va necesariamente por la temática sino por el contenido o la fotografía, se puede ver personajes más reales de hombres y mujeres comunes que, por su

apariencia, pueden pasar por lo heteronormado. Eso no es muy comercial para los medios masivos y se centra más en el cine. El cine tiene mayor influencia en la sociedad porque genera tendencias, pone modas, entonces es mucho más fuerte en ese sentido que la TV. La televisión es por constancia, por repetición, el cine es algo que por su novedad atrae.

A: Además de la conmemoración, ¿entre los objetivos del festival, está crear este espacio de representación?

E: El objetivo era tener una actividad diferente. Porque, al menos yo, había visto que la única actividad que podías hacer como gay era ir a las discotecas. Seguía siendo un gueto. Lo que se estaba logrando con el *Ocho y medio* era interesante porque lograba sacar a la comunidad de su gueto y abrirla un poco más. Ganar un espacio de apertura que, hasta entonces, ni la Casa de la Cultura abría. Era abrir una puerta para crear ejemplos válidos de que los gay no son lo que los medios están dando, sino que somos todo esto. Por esto es que el festival, a partir del tercer año, ya incluyó en su programación documentales, cortometrajes y video arte.

A: A lo largo de este proceso, ¿han tenido dificultades para conseguir apoyo institucional?

E: En un principio, no había auspicios para este tipo de actividades. Quienes nos ayudaron en un principio fue *Ocho y medio* y autogestión de QuitoGay. Había algunos años que había una embajada que apoyaba con dinero o cediendo los derechos de alguna película de su país. Y desde el 2005, pasamos a formar parte de la red de cine GLBT y ellos nos ayudan a gestionar derechos y copias de películas. A partir del 2009, postulamos al auspicio del Ministerio de Cultura y hemos sido favorecidos, en el 2009, el Municipio de Quito apoyó al festival y a partir de este año fue un poco más estable se volvió más estable el apoyo del Estado. El festival normalmente nos cuesta 88 mil dólares. Logramos cubrir una parte con entradas, a pesar de que hacemos algunas funciones gratuitas. Por suerte, estos últimos años nos ha apoyado la embajada de España, de Estados Unidos y hemos hecho canjes con lugares como *La Naranjilla Mecánica* que nos ayuden a cubrir ciertos gastos a cambio de publicidad.

A: ¿En qué países funciona la red de festivales?

E: La red surge de *Fundación El Triángulo*, que es de España. Esta fundación organiza el festival *Lesgaiscinema* de Madrid, llevan ya 17 años y la programación que ellos presentan en ese festival la incluyen en la red. Es decir, son trabajos que tienen una buena calidad cinematográfica. Somos 16 países que conformábamos la red, el encuentro de festivales se hace cada tres años, el próximo será en Lima.

A: Hablando de su experiencia, ¿cómo el cine le brindó o no representaciones?

E: En ese sentido, el cine sí me ha ayudado. Recuerdo, no sabría decirte que año, algunas de las películas que me marcaron fueron *Fresa y Chocolate*, *Filadelfia*, a pesar de que tiene el estereotipo del homosexual con SIDA. Creo que me ayudó a abrir mi mente y saber que no era el único “maricón” de este planeta, y eso me llevó a tratar de conocer que estaba pasando acá como Quito. (...) Cuando hablé con Mariana, nos pareció que el cine era un mecanismo muy bueno, porque hasta entonces, los medios seguían identificando al gay con el travesti que se prostituye en las calles o delincuente como genérico de homosexual. El cine era una forma de llegar tanto a la sociedad como a los mismos gays. A la sociedad para demostrar que no es solo lo que los medios dan y a los gays para demostrar que hay vivencias que se pueden estar dando en otras partes del mundo o en el mismo Ecuador que puedes estar viviendo tú.

A: En el cine, ¿qué estereotipos piensa que se han ido cambiando?

E: Eso depende del director. Cada director tiene su estilo o quiere imprimir algo que ha visto. No te lo podría decir porque, al menos en la comunidad ecuatoriana, las películas de mayor aceptación son las comedias. Entonces, no podría decirte si ha habido un cambio porque es un abanico que no me permite decir que un estereotipo se ha ido limitando o no. Pero el travesti cruza por todos. (...)

A: ¿Cuántos trabajos han presentado en el festival?

E: El primer año presentamos seis. En el 2011, presentamos 120 trabajos, el años anterior, en el 2010, fueron 94 y, en el anterior, 84. Este año no sé. Desde el 2010, comenzamos ya a tener una producción nacional, se van más por cortometrajes, imagino que por la apertura de institutos. Se está creando una sección de cortometrajes ecuatorianos, sea documental o ficción.

A: ¿Cómo se entra al festival?

E: Lanzamos la convocatoria un año antes, está abierta y el reglamento están en la página web. Estamos en contacto con las escuelas para que ellos nos ayuden en la difusión. Si quieres participar debes llenar una ficha y tu trabajo en DVD. Un jurado evalúa y el 15 de septiembre se lanza la selección oficial.

A: ¿Qué impacto tiene el festival en el público heterosexual?

E: He visto que el festival es usado por jóvenes que quieren que su familia vea lo que es ser homosexual. Es interesante, vienen hijos con sus padres o hermanos. En el 2011, hubo un caso y un chico se me acercó un chico que me pidió una recomendación para contarle a sus padres, por suerte estaba una película muy buena sobre un chico actor que estaba haciendo una obra de teatro gay, al final los padres entiendes: *The big gay musical*.

A: Muchas veces, ¿escogen la película por el mensaje que logra transmitir y no tanto por el tema cinematográfico?

E: No, nos preocupamos de ambos. Estamos en la cacería de película de festivales. Este año estrenamos con la ganadora de la berlinale de México. Lo mejor que presentan más las que logran inscribirse en el festival. El año anterior, empezamos a hacer cine foros con familias para que entiendan sobre la situación de sus hijos.

Fragmento de conferencia por Cristian León, crítico de cine. FLACSO-Quito, 28 de marzo de 2013.

A: En su opinión, ¿a qué se debe la aparente apertura que se está brindando en los últimos años a otros modelos representativos sobre orientación sexual y masculinidades en el cine?

L: ...Existe un régimen patriarcal sobre cómo se debe ver una película. Resulta que en ese cómo se debe ver una película ya de entrada se está afirmando y además definiendo otro tipo de identidades mucho más definidas y por eso mismo es interesante, en lugares donde se comienza a revisar modelos de escritura y realización, empieza a aparecer a la forma de escribir historias. También es una crítica a las formas de construcción, por ejemplo, de identidades y lo social. Más bien, es interesante cuando hay una revisión del lenguaje del cine, de formas de escribir, en esos momentos más innovadores en general

de la historia del cine también ingresa esta dimensión social y política, y al revés también.

Donde hay modelos más estandarizados hay mucha más discriminación de clase, de género o sexual, creo que tiene que ver con eso. Están ligadas las luchas por abrir el lenguaje cinematográfico con las luchas políticas de distintos sujetos que pugnan por representaciones distintas de sus propias subjetividades.

Esa es, por una lado, una dimensión del problema, por otro, yo creo que efectivamente no hemos llegado en el cine, peor en la televisión, a encarar formas de representación más flexibles, menos estandarizadas, especialmente con lo que tiene que ver con diversidad sexual. Me parece que algo se ha avanzado en el tema de género, pero con la diversidad sexual la cosa es tremendamente compleja. Yo creo que en los casos donde empiezan a aparecer estos elementos de crisis de identidades de género, de apertura a otras formas de identificación sexual, tiene que ver con que estos modelos estandarizados también están en crisis, estos lenguajes no dan más, incluso comercialmente no permiten comunicarse con el público. Por eso es que muchas veces es que algunas de las líneas más interesantes del cine independiente y también de la televisión tienen mayor apertura a esta representación de la complejidad que significa la sexualidad. Yo creo que también hay una crisis de identidades de género y de modelos de representación. Eso se ve clarísimo en la proliferación, no solo dentro de espacios alternativos o *underground*, sino también dentro de la gran industria del cine y la televisión hay renovaciones en cierto sentido.

LISTA DE REFERENCIAS

- Aguirre Arauz, P. (2010). *Quito Gay: al borde del destape y al margen de la ciudad (tesis)*. Quito: FLACSO- Sede Ecuador.
- Arboleda, P. (Enero 2011). *Ser o estar queer en Latinoamérica*. Revista Íconos, 39, p. 113-122.
- Ardila, R. (2008). *Homosexualidad y Psicología segunda edición*. Bogotá: Manual Moderno.
- Ariès, P. (1987). *Reflexiones en torno a la historia de la homosexualidad y San Pablo y (los pecados de) la carne*. En Varios autores. *Sexualidades Occidentales en Sexualidades Occidentales* (pp.64-69). Buenos Aires: Editorial Paidós.
- Astruc, A. (21 de agosto de 1946). *Naissance d'une nouvelle avant-garde: le camera stylo*. L'écran française. En M. Martin. (1999). *El lenguaje del cine*. Barcelona: Gedisa.
- Baile, J. (2008). *Estudiando la homosexualidad*, Madrid: Editorial Pirámide
- Butler, J. (2002). *Cuerpos que importan*. Buenos Aires: Editorial Paidós.
- Cáceres, C y Rosasco, A. (1999). *The margin has many sides: diversity among gay and homosexually active men in Lima*. Londres: Taylor and Francis
- Castellanos, S. (noviembre 2012). *El cine GLBTI y el Nuevo Cine Queer*. Revista Max, 2, p.9.
- De Saussure, F. (2005). *Curso de Lingüística General*. Bogotá: Editorial Skla.
- Epstein, R. y Friedman, J. (1995). *El closet de celuloide (documental)*. Estados Unidos: HBO.
- Fone, B. (2008). *Homofobia: una historia*. México D. F.: Océano
- D. Foster. (2004). *Queer issues in contemporary latin american cinema*. Dallas: University of Texas Press.
- Gambon, J. (junio 1996). *Organizational shaping: the case of lesbian and gay film festivals in NYC*. Nueva York: Sociological Forum volumen 11, 2, p.235-240.
- Getino, O. (1996). *La tercera mirada: panorama del audiovisual latinoamericano*. Buenos Aires: Editorial Paidós
- Halperin, D. (1995). *Saint Foucault: towards a gay hagiography*. Nueva York: Oxford University Press.

- Hocquenghem, G. (1974). *Homosexualidad y sociedad represiva*. Buenos Aires: Gránica
- Iosa, T. (Enero 2011). *Definiciones divergentes de la estrategia de visibilidad del movimiento GLBT cordobés*. Revista Íconos, 39, p.62-75.
- León, C. (2000). *El discurso de la marginalidad en el cine de los noventa en América Latina*. Tesis de maestría. Universidad Andina Simón Bolívar, Quito, Ecuador.
- Lesko, N. (2005). *Términos de identidad: intertextualidad en la declaración de homosexualidad de Ellen*. En Talburt, S. y Steinberg, S. (Eds.). *Pensando queer: sexualidad, cultura y educación* (p.170-181). Barcelona: Editorial Graó.
- Linné, R. (2005). *Alternativas a El pozo de la soledad*. En Talburt S. y Steinberg, S. (Eds.). *Pensando queer: sexualidad, cultura y educación* (p.205-210). Barcelona: Editorial Graó.
- Marcorelles, L. (1965). *Encuentro con el Cinema Novo de Cahiers du Cinema*. En *Nuevos Cines, nueva crítica* (2005). Barcelona: Paidós.
- Martin, M. (1999). *El lenguaje del cine*. Barcelona: Gedisa.
- Metz, C. (2002). *Montaje y discurso en el filme en Ensayos sobre la significación en el cine (1968-1972)*. Barcelona: Editorial Paidós.
- Morris, M. (2005). *El pie zurdo de Dante en marcha la teoría queer*. En Talburt S. y Steinberg, S. (Eds.). *Pensando queer: sexualidad, cultura y educación* (p.35-45). Barcelona: Editorial Graó.
- Ordoñez, R. (noviembre 2012). *Cineastas ecuatorianos explorando lo GLBTI*. Revista MAX, 2, p.4-5.
- Palencia, L. (2011). *La pantalla visible: el cine queer en 33 películas*. Madrid: Editorial Popular.
- Pollack, M. (1987). *La homosexualidad masculina o ¿la felicidad en el gueto?*. En Varios Autores. (1987). *Sexualidades Occidentales* (p.71-95). Buenos Aires: Editorial Paidós.
- Ruby Rich, B. (2007). *Brokering Brokeback*. Film quaterly volumen 60, 31, p.15-22.

- Sánchez Ordóñez, F. (Enero 2011). “*locas*” y “*fuertes*”: *cuerpos precarios en el Guayaquil del siglo XXI*. En Revista Íconos, 39, p.98-108.
- Schiller, G. (1985). *Before Stonewall*. First Run Features, Estados Unidos (documental).
- Stam, R. (2001). *Teorías del cine*. Barcelona: Editorial Paidós.
- Stam, R., Burgoyne, R. & Fitterman-Lewis, S. (1999). *Nuevos conceptos de la teoría del cine*. Barcelona: Editorial Paidós.
- Steinberg, S. (2005). *Del armario al corral: nuevos estereotipos en In&out*. En Talburt, S. y Steinberg, S. (Eds.). *Pensando queer: sexualidad, cultura y educación* (p.161-169). Barcelona: Editorial Graó.
- Talburt, S. (2005). *Contradicciones y posibilidades del pensamiento queer*. En Talburt, S. y Steinberg, S. (Eds.). *Pensando queer: sexualidad, cultura y educación* (p.25-30). Barcelona: Editorial Graó.
- Veyne, P. (1987). *La homosexualidad en Roma*. En Varios autores. *Sexualidades Occidentales* (p.50-59). Buenos Aires: Editorial Paidós
- Viteri, M; Serrano, J. y Vidal Ortíz, S. (Enero 2011). *¿Cómo se piensa lo queer en América Latina?*. En Revista Íconos, 39, (p.47-55).
- Xavier, I. (2008). *El discurso cinematográfico: la opacidad y transparencia*. Buenos Aires: Editorial Manantial.

Documentos de internet:

- Agencia EFE. (2013, 30 de marzo). *Fresa y Chocolate, el canto de Cuba contra la intolerancia cumple 20 años*. Diariolibre.com. Recuperado el 20 de abril de 2013 en http://www.diariolibre.com/movil/noticias_det.php?id=377268.
- Agencia EFE. (2009, 23 de septiembre). *La homosexualidad marca las propuestas latinoamericanas en el festival de San Sebastián*. Radio programas del Perú. Recuperado el 23 de abril de 2013 en <http://www.rpp.com.pe/detalle.php?nid=210857>

- Agencia EFE. (2010, 11 de marzo). *Ciudad de México celebra 5 primeras bodas gay en América Latina*. Recuperado el 29 de abril de 2013 en <http://search.proquest.com/docview/434005116/13DBD52E1256624FAE9/2?accountid=13357> de base de datos Proquest.
- AFP. (2012, 05 de octubre). *Personajes homosexuales aumentan en series de tv en Estados Unidos*. Diario El Universo. Recuperado el 10 de abril de 2013 en <http://www.eluniverso.com/2012/10/05/1/1421/personajes-homosexuales-aumentan-series-tv-estados-unidos.html>.
- Benito, E. (1 de septiembre de 2010). *Castro se disculpa por la homofobia de la revolución*. Diario El País. Recuperado el 20 de abril de 2013 en http://elpais.com/diario/2010/09/01/sociedad/1283292007_850215.html
- Berryman, P.; Epp, B.; Fowler, V; Guest, H. y Lopes, D. (2009). *Revista ReVista Edición otoño 2009/invierno 2010*. Boston: Centro David Rockefeller para los estudios latinoamericanos, Universidad de Harvard. Recuperado el 20 de diciembre de 2012 en <http://es.scribd.com/doc/27753596/ReVista> de base de datos Scribd.
- CNN México. (2011, 01 de septiembre). *Una pareja de mujeres, primer matrimonio gay en México en adoptar un niño*. Cnnmexico.com. Recuperado el 29 de abril de 2013 en <http://mexico.cnn.com/nacional/2011/09/01/una-pareja-de-mujeres-primera-pareja-gay-en-mexico-en-adoptar-un-nino>.
- Díaz, M. (2005). *Maletas que viajan: presencias y sentidos en un cine transnacional*. Biblioteca de la generalitat valenciana. Recuperado el 20 de diciembre de <http://search.proquest.com/prisma/docview/148392797/13B1EB680852E416762/1?account=13357>.
- Dyer, R. (2002). *The Role of Stereotypes*. Recuperado el 19 de marzo de 2013 en <http://www.english-corner.com/comparativeCulture/core/deconstruction/frameset/stereotype.htm>.
- García Canclini, N. (2005). *Industrias culturales y globalización: procesos en desarrollo e integración en América Latina*. Revista Mexicana de Sociología, tercera edición 2005. Recuperado el 12 de diciembre de 2012 en <http://www.jstor.org/stable/3538076?seq=2&Search=yes&searchText=latino&searchTe>

[xt=cine&searchText=contemporaneo&list=hide&searchUri=%2Faction%2FdoBasicSearch%3FQuery%3Dcine%2Blatino%2Bcontemporaneo%26Search%3DSearch%26gw%3Djtx%26prq%3Dcine%2Blatino%2Btematica%26hp%3D25%26acc%3Don%26aori%3Da%26wc%3Don%26fc%3Doff&prevSearch=&item=2&ttl=149&returnArticleService=showFullText&resultsServiceName=null](#)

Henríquez, A. (noviembre 2011). *Teoría queer: posibilidades y límites*. Revista Nomadías, 14, Universidad de Concepción. Recuperado el 01 de marzo de 2013 en <http://www.revistas.uchile.cl/index.php/NO/article/viewArticle/17399>

Jagose, A. (1996). *Queer Theory*. Melbourne University Press. Extracto recuperado el 01 de marzo de 2013 en <http://www.australianhumanitiesreview.org/archive/Issue-Dec-1996/jagose.html>

Losson, P. (2012, enero). *No se lo digas a nadie a Contracorriente: representaciones de la homosexualidad en el cine peruano contemporáneo*. Revista *El ojo que piensa*, 5. Recuperado el 23 de marzo de 2013 en <http://www.eloquepiensa.net/05/index.php/template-2/de-no-se-lo-digas-a-nadie-a-contracorriente-representaciones-de-la-homosexualidad-en-el-cine-peruano-contemporaneo-pierre-losson>

Luna Amancio, L. (2009, 23 de agosto). [La tolerancia a la homosexualidad se abre paso en nuestro país](#). Diario El Comercio. Recuperado el 25 de abril de 2013 en <http://elcomercio.pe/lima/331940/noticia-tolerancia-homosexualidad-se-abre-paso-nuestro-pais>

Mira, A. (2006, octubre). *Cine y homosexualidad, ¿por qué no?* Archivos de la filmoteca de la Comunitat Valenciana, 54. Recuperado el 26 de marzo de 2013 en base de datos Proquest

Mott, L. (2001). *Las raíces de la homofobia en América Latina*. Universidad Federal de Bahía. Recuperado el 13 de marzo de 2013 en [www.islaternura.com /APLAYA/HOMOenhistoria/](http://www.islaternura.com/APLAYA/HOMOenhistoria/).

Ruby Rich, B. (1991, 01 de agosto). *Festival of festivals*. The Advocate. Recuperado el 26 de marzo de 2013 en base de datos Proquest.org.

Sanders, J. (2007). *Queer visual cultura texts*. University of Illinois Press. Recuperado el 06 de marzo de 2013 en www.jstor.org/stable/20715433, base de datos Jstor.org.

Vertíz de la Fuente, C. (2011, 05 de abril). *Perturba tema gay de “La otra familia”*. Diario El Proceso. Recuperado el 25 de abril de 2013 en <http://www.proceso.com.mx/?p=267124>

Wikipedia. Org. (2013). *Legislación sobre la homosexualidad (gráfico)*. Recuperado el 05 de marzo de 2013 en http://es.wikipedia.org/wiki/Legislaci%C3%B3n_sobre_la_homosexualidad_en_el_mundo

Zapata, B. (2013, 23 de abril). *Matrimonio gay sin validez para acceder a servicios sociales*. CNN México. Recuperado el 29 de abril de 2013 en <http://mexico.cnn.com/nacional/2013/04/23/el-matrimonio-gay-sin-validez-para-acceder-a-servicios-sociales>